UNIVERSITY OF MINNESOTA
RECEIVED
AUG 1 19...
LIBRARY

DAS KUNSTWERK

IV. JAHR
1950
HEFT 3

EINFÜHRUNG IN DIE FRANZÖSISCHE MALEREI DER GEGENWART

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 3

1950

INHALT

LEOPOLD ZAHN: EINFÜHRUNG IN DIE MODERNE FRANZÖSISCHE MALEREI

Von Manet bis Monet 3
Renoir und Cézanne 11
Gauguin — van Gogh — Seurat 16
Um die Jahrhundertwende 23
Die Wilden 27
Der Kubismus 37
Braque und Picasso 41
Die Malerpoeten 45
Der Surrealismus 51
Französische Malerei heute 55

Conrad Westphal: Das Bildmotiv in der Kunst 59
Cézanne im Urteil der Zeitgenossen 60
Redaktioneller Teil 61

Farbtafeln: Van Gogh, Sonnenblumen / L. Gischia, Stilleben

Umschlagbild: F. Léger, Komposition / E. Manet, Olympia

Aus dem Inhalt des nächsten Heftes:

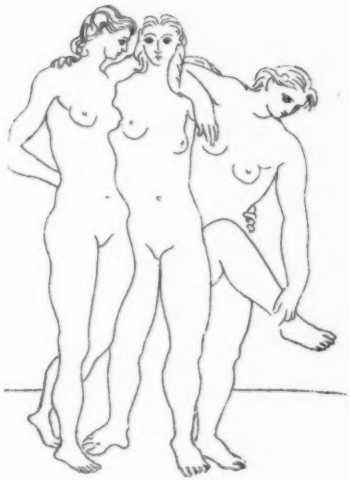
VOM NACHLEBEN DER ANTIKE

Paul F. Schmidt: Klassizismus, einst und jetzt · Leopold Zahn: Präromantischer Klassizismus · Claus Haußmann: Ein Beispiel für das Nachleben der Antike in Sowjetrußland · Bruno Kroll: Ludwig Kasper · Gottfried Ganssauge: Die klassizistische Tapete · Kurt Gerstenberg: Die Wölfflinplakette von Gerhard Marcks · Heinz Battke: Über Gestaltung · Adama van Scheltema: Umkehr in der Baukunst · Ausstellungen — Bücher — Aus dem Notizbuch der Redaktion

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

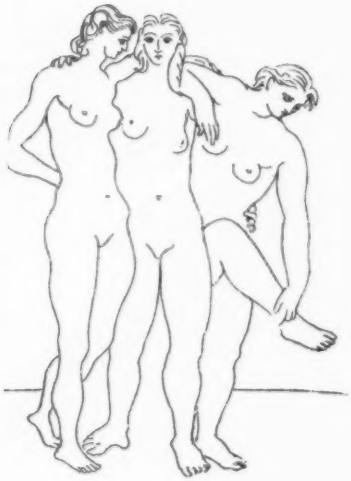
EINE MONATSSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · VIERTES JAHR
HEFT 3 1950



WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · VIERTES JAHR
HEFT 3 1950



WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

Vincent

EDOUARD MANET FRAUENBILDNIS

VON MANET BIS MONET

Mit Manet beginnt eine neue Sehweise und ein neues Zeitalter der Malerei. Schon in jungen Jahren, auf der Kunstschule, verfocht er nachdrücklich sein Recht, die Welt mit eigenen Augen zu sehen. Als sein Lehrer Thomas Couture (bei dem auch Anselm Feuerbach studierte) seine Meinung über das von ihm soeben vollendete Porträt der Mlle Poinsot (von der Großen Oper) wissen wollte, äußerte der Schüler, er finde das Bild zwar sehr gut, aber in der Farbe etwas matt, durch allzu viele Halbtöne beschwert. Couture: „Aha, ich sehe, wo Sie hinaus wollen. Sie sträuben sich, die Mitteltöne zu sehen, die vom Schatten zum Licht führen." Manet beharrte auf seiner Ansicht, daß das Licht in solcher Einheitlichkeit strahle, daß ein einziger Ton genüge, um es wiederzugeben, und es vorzuziehen sei, selbst auf die Gefahr hin, brutal zu erscheinen, ohne Übergänge vom Licht zum Schatten zu gelangen als Töne aufzuhäufen, die das Auge nicht sieht und die nicht nur die Kraft des Lichts abschwächen, sondern auch die Farbigkeit der Schatten vermindern, die man unbedingt voll und ganz wiedergeben müsse. „Denn die Schatten sind farbig, und zwar bestehen sie nicht aus einer Farbe, sondern aus den verschiedensten."

Wer gegen die konventionellen Sehgewohnheiten verstößt, läuft Gefahr, Ärgernis zu erregen. Diese Erfahrung mußte Manet wiederholt machen: besonders 1863 mit seinem „Frühstück im Freien" und 1865 mit seiner „Olympia". Kritik und Publikum stimmten unisono ein

EDOUARD MANET, FRÜHSTÜCK IM FREIEN (1863)

EDOUARD MANET, FRÜHSTÜCK IM ATELIER (1867)

Wutgeheul an „vor diesem komischen Geschöpf, das er Olympia nennt" (Le Constitutionnel, 16. Mai 1865). Emile Zola, der für das Bild eintrat, schadete damit sich selbst, ohne dem Künstler zu nützen. Bekannt ist die spitze Bemerkung, die Courbet gegen Manet machte: „Ihr Ideal ist die Spielkarte, die Piquedame", und Manets Antwort: „Und Ihr Ideal, Courbet, ist die Billardkugel", womit ein wesentlicher Unterschied zwischen der das Dreidimensionale betonenden „altmeisterlichen" Sehweise Courbets und der die Fläche betonenden „modernen" Sehweise des 13 Jahre jüngeren Manets zum Ausdruck kam. Mehr noch aber als seine ungewohnte Malweise skandalisierte die Öffentlichkeit Manets angebliche Neigung für „vulgäre" Motive. Indem er das Wesen der Dinge in ihrer wertfreien oder wertindifferenten Tatsächlichkeit zu fassen vermeinte, war er Naturalist, doch nicht wie Courbet auf bäuerlich plebejische, sondern auf großbürgerlich weltmännische Weise. Valéry bemerkt mit Recht, daß er etwas wie Poesie findet oder vielmehr einführt in Gegenstände oder Stoffe, die man bisher für unedel oder unbedeutend gehalten hat.

Auf junge Künstler wirkten die vierzehn Bilder, die er 1863 in der Galerie Martinet ausstellte, wie eine Offenbarung; einer von ihnen — der 1870 im deutsch-französischen Krieg gefallene Bazille — schrieb seinen Eltern: „Ihr würdet nicht glauben, wieviel ich von diesen Bildern lerne. Ein einziger Besuch ist soviel wert, wie ein Monat Arbeit." Seither gibt es im Kunstleben die Duplizität einer „offiziellen" Kunst, die dem Publikum gefällt, und einer „Kunst für Künstler", die erst allmählich vom Publikum verstanden und anerkannt wird.

Bei den regelmäßigen Zusammenkünften der „radikalen" Schriftsteller und Künstler im Café Guerbois, Avenue de Clichy — seit 1866 — galt Manet als das unbedingte Haupt der jungen Maler. Man sprach von der „bande à Manet". Merkwürdigerweise beteiligte sich aber Manet nicht an der Ausstellung seiner Kameraden, die vom 15. April bis 15. Mai 1864 im ehemaligen Atelier des Fotografen Nadar, Boulevard de Capucines 35, stattfand. Von den 30 Teilnehmern zählten nur folgende zur Avantgarde: Pissarro, Degas, Cézanne, Sisley, Monet, Renoir, Guillaumin und Monets Schwägerin Berthe Morisot. Schon drei Tage nach Eröffnung sprach der Kritiker Léon de Lora in einem Artikel des „Gaulois" von der „Exposition libre de peintres impressionistes", und am 25. April gebrauchte Louis Leroy im „Charivari" gleichfalls den Ausdruck „Impressionisten" — möglicherweise in Hinblick auf ein Marinebild Monets, betitelt „Impression — Sonnenaufgang"; der Ausdruck „impressionisme" soll aber schon vor 1874 gebraucht worden sein.

A. SISLEY, SEINELANDSCHAFT (1875)

C. PISSARRO KRÄMERGASSE IN ROUEN

Der Älteste der Gruppe war Camille Pissarro. Über ihn schrieb der Freund und spätere Historiograph der Impressionisten Theodore Duret in einem Brief vom 6. Dezember 1873 an den Künstler: „Sie haben nicht das dekorative Empfinden von Sisley, noch das phantastische Auge von Monet, aber Sie haben das was diese nicht haben: ein intimes und tiefes Empfinden für die Natur und eine Kraft des Pinsels, die bewirkt, daß ein gutes Bild von Ihnen etwas absolut Solides ist." Zola vernahm bei Pissarro „den sonoren Ruf der Erde", und Cézanne gestand: „Wir gehen vielleicht alle von Pissarro aus; schon 1865 eliminierte er die schwarze Farbe, das Erdharz, die terra di Siena und die Ockerfarben. Das ist eine Tatsache. „Male nie etwas anders als mit den drei Primärfarben und ihren unmittelbaren Ableitungen", sagte er mir. George Moore, der englische Bewunderer der Impressionisten, hatte aber nicht unrecht, wenn er sagte: „Pissarro folgte immer den Fußspuren eines andern; er war ein Hans in allen Gassen der Malerei und gefiel sich in einem Zick-Zackkurs." Als er die Fünfzig längst überschritten hatte, schloß er sich plötzlich den Neo-Impressionisten an, wenn auch nur für die Dauer von zwei Jahren. Von sich selbst sagte Pissarro, er besitze ein rustikales und melancholisches Temperament. Während Pissarro als seine Lehrmeister Corot und Millet bezeichnen durfte, verehrte Edgar Degas in Ingres sein Vorbild. Zum Unterschied von den übrigen Impressionisten, die Freilichtmaler waren, arbeitete Degas niemals im Freien vor der Natur. Auch als Fanatiker der Linie, der präzisen Zeichnung — „Ich bin vor allem zum Zeichnen geboren", sagte er — unterschied er sich von seinen Kameraden, die das Zeichnen — des Malens und der Farbe zuliebe — eher vernachlässigten. Seine Modernität, sein Bruch mit der akademischen Dogmatik besteht in der Wahl seiner Motive, die er der zeitgenössischen Welt der Tänzerinnen, Modistinnen, Plätterinnen

EDGAR DEGAS, TÄNZERINNEN IN BLAU

EDGAR DEGAS, PFERDERENNEN

ALFRED SISLEY, LANDSCHAFT AN DER SEINE

ALFRED SISLEY, REGATTA IN HENLEY

CLAUDE MONET, LANDSCHAFT BEI GIVERNY

CLAUDE MONET, ANSICHT VON VETHEUIL

und des Rennplatzes entnimmt, in seiner Kompositionsweise, die — unter japanischer Beeinflussung — die Zufälligkeit des Bildausschnittes durch Abschneiden von Randfiguren betont, und seinem völligen Desillusionismus, der weit über Manet hinausgeht.

Alfred Sisley, seiner Abstammung nach Engländer, ist der Lyriker unter den Impressionisten. Mehr noch als die anderen litt er unter der Fatalität, Bilder malen zu müssen, die grundsätzlich unverkäuflich waren. Da er früh starb, erlebte er nicht mehr den Umschwung der öffentlichen Meinung, der sich auch in einem rapiden Ansteigen der Bilderpreise kundtat.

Wenn Pissarro ein Maler der Erde war, Sisley ein Maler des Himmels („ich fange ein Bild immer mit dem Himmel an"), so fand Claude Monet sein Element im Wasser — „ich möchte immer an oder auf dem Meere leben, und wenn ich gestorben bin, in einer Boje begraben werden."

„Er (Monet) fing damit an, Manet nachzuahmen, und Manet hörte damit auf, Monet nachzuahmen", stellte George Moore in einer den Sachverhalt etwas allzu vereinfachenden Weise fest. Monets eigentliche Lehrer waren Boudin und Jongkind, vor allem der Marinemaler Boudin, der ihn darauf hinwies, daß das, was direkt vor der Natur gemalt sei, eine Unmittelbarkeit und Lebendigkeit besitze, die man im Atelier nicht erreichen könne. In London, wohin er — wie auch Pissarro — 1870 vor dem Kriege auswich, blieben die Bilder des Romantikers William Turner (1775—1851), auf denen die Umrisse der Dinge in farbig leuchtenden Dunst verschwinden, nicht ohne Einfluß auf ihn.

„Monet ist der Impressionist par excellence", schrieb Theodore Duret in seiner kleinen Broschüre „Die impressionistischen Maler", 1878. „. . . . die tausend Nuancen, die das Wasser des Meeres und der Flüsse annimmt, das Spiel des Lichtes in den Wolken, das vibrierende Kolorit der Blumen und die durchsichtigen Reflexe des Laubes wurden von ihm in ihrer ganzen Wahrheit erfaßt. Indem er die Landschaft nicht nur in ihrem unveränderlichen und permanenten Zustand, sondern auch unter den flüchtigen Aspekten, die ihr die Zufälle der Atmosphäre verleihen, malt, vermittelt Monet von der geschauten Szene eine erstaunlich lebendige und packende Vorstellung."

Guy de Maupassant begleitete im Herbst 1885 Monet auf seiner Suche nach Impressionen: „er zog hinaus, gefolgt von Kindern, die seine Leinwände trugen, fünf oder sechs Leinwände, die dasselbe Motiv zu verschiedenen Stunden und mit verschiedenen Effekten wiedergaben."

Als Monet zur Serienmalerei überging und die Reihen der Heuschober, der Pappeln, der Kathedralen und der Wasserrosen schuf, zog er aus dem Prinzip des Impressionismus die äußersten Konsequenzen. Das optische Erlebnis auf immer kürzere Zeitstrecken einschränkend, nicht mehr die Dinge, sondern ihre Veränderungen unter den wechselnden Einfluß von Licht und Atmosphäre wiedergebend, verwandelte er die Raumkunst der Malerei in eine Zeitkunst.

Nur der ständige Wechsel und der Augenblick gelten mehr; und der Glaube, daß alles ephemer, aber das Ephemere manchmal göttlich sei, leugnet alles, was auf Dauer oder gar auf Ewigkeit Anspruch erhebt. Beheimatet „in der farbensatten, flutenden, funkelnden Welt des Diesseits", von einem euphorischen Erdgefühl durchströmt, dem Meta — der Hinterwelt Nietzsches — entfremdet, antiidealistisch, antiromantisch, antimystisch und agnostisch teilen die Impressionisten den auf den naturwissenschaftlichen Errungenschaften beruhenden Positivismus ihres Jahrhunderts, das man „das mythenzerstörende" genannt hat.

Der gesellschaftliche Standort des Impressionismus ist das Bürgertum im Übergang vom Liberalismus zur Anarchie. Pissarro unterstützte sogar das Organ des Anarchisten Jean Grave „La Revolte" und entwarf unter dem Einfluß dieses Blattes 28 Zeichnungen, die er „Soziale Schändlichkeiten" nannte. Das soziale Thema spielte auch bei Degas eine Rolle, aber der Maler der „Plätterinnen" behandelte es ohne moralische und agitatorische Absichten, in großstädtisch artistischer Gefühlsindifferenz. Sonst tritt uns in den impressionistischen Bildern die optimistische Welt der prosperierenden Bourgoisie entgegen, die zwar ihre Ideale, ihre Illusionen, ihre „Lebenslügen" größtenteils eingebüßt hat, aber noch im Besitz ihrer Genußfreudigkeit ist. Das hippokratische Gesicht, dem wir auf postimpressionistischen Werken, z. B. Toulouse-Lautrecs begegnen, tritt noch nicht hervor.

A. RENOIR MÄDCHENAKT

RENOIR UND CÉZANNE

Da der Impressionist den flüchtigen, entgleitenden Augenblick auf der Leinwand festhalten will, bleibt ihm keine Zeit für „selection and combination", wie Constable die kompositionelle Umformung der Natur durch die Kunst genannt hat. An Stelle des „Bildes" setzt der Impressionist den unkorrigierten Naturausschnitt, die Skizze. Diesen Verlust des Bildes hat bereits Auguste Renoir beklagt: draußen im Freien, meinte er, sei man derartig vom Licht ergriffen, daß man keine Zeit habe, sich mit der Komposition zu beschäftigen; man sehe nicht, was man mache, suche nur den Effekt, komponiere nicht mehr und verfalle schnell der Monotonie. Was man die Entdeckung des Impressionismus nenne, könne den Alten (worunter Renoir in erster Linie Tizian und Velasquez verstand) nicht unbekannt gewesen sein; wenn sie es trotzdem beiseite gelassen haben, so deshalb, weil alle großen Künstler auf die Effekte verzichten, um die Natur zu erhöhen, indem sie sie vereinfachen — pour rendre la nature plus grande, en la faisant plus simple. Natur und Bild waren für ihn nicht kongruent. Selbstverständlich müsse man in der Malerei seiner Zeit bleiben. „Aber nur im Museum bekommt man die Liebe zur Malerei, die die Natur allein nicht geben kann. Nicht vor einer schönen Ansicht, sondern vor einem schönen Bild, sagt man sich: ‚Ich will Maler werden'."

Er führte in die Palette der Impressionisten das von diesen verpönte „Schwarz" wieder ein, dessen Verwendung er besonders bei Velasquez bewunderte. Überhaupt Velasquez! Bei ihm spürte er die Freude, die der Künstler beim Malen empfand. Auch ihm, Renoir,

A. RENOIR, JUNGE MÄDCHEN IN SCHWARZ

war malen ein Vergnügen. „Die Malerei rollt ununterbrochen in seinem Blut" (Gasquet). Seine Hände verdorrten, aber er ließ nicht ab, um die Geheimnisse der Farbe zu werben. Auf seinen Alterswerken, die er wahrhaft „in tormentis" malte, verherrlichte er die Erde mit ihren Blumen und Früchten als göttliches Paradies. Sah er die Frauen und Mädchen als reine, gesunde, unschuldige Geschöpfe, unangekränkelt von des Gedankens Blässe. Gesetzt den Fall, ein fernes Jahrtausend hätte, um sich eine Vorstellung von dem ausgehenden XIX. Jahrhundert zu machen, keinen andern Anhalt als die Bilder Renoirs (so wie wir uns heute auf Grund einiger Malereien aus Knossos eine Vorstellung von der minoischen Kultur bilden) — was wäre das Ergebnis? Es wäre sehr seltsam und durchaus nicht in Einklang mit einer Epoche, in der sich der europäische Mensch zu technifizieren, zu verhärten und zu enthumanisieren begonnen hat. Nicht, daß Renoirs Kunst zeitverleugnend, romantisch zeitflüchtig wäre — seine Contemporanité ist vielmehr ebenso unbedingt wie die Manets, aber sie schließt eine Daseinsbejahung ein, die man antikisch nennen möchte. Renoir (geb. 1841) und Nietzsche (geb. 1844) sind fast gleichaltrig; beide sind Hymniker des diesseitigen Lebens, beide stehen jenseits von Gut und Böse, doch der Amoralismus des sächsischen Pastorensohns ist logosgezeugt, der des französischen Malers elementar naiv. Den Logosmenschen haben die Götter verworfen, den Eidosmenschen waren sie huldreich. „Ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt — ein Bettler, wenn er nachdenkt."

„C'est effrayant, la vie" — das Leben ist furchtbar —, dieser Stoßseufzer kam immer wieder über die Lippen Cézannes. Malen, für Renoir eine Lust, war für ihn eine Last. Aber eine Last, die er nicht abschütteln konnte. Er war besessen von dem Dämon der Malerei.

Auch bei ihm erregte der Impressionismus ein Gefühl

des Ungenügens, ja ein noch viel tieferes, nachhaltigeres und folgenreicheres als bei Renoir. Gerade das, was der Impressionismus zerstört hatte: das Bild, wollte er wieder herstellen: „Je veux faire l'image". „Alles, was wir sehen, nicht wahr, zerstreut, verflüchtigt sich. Die Natur ist immer dieselbe, aber nichts bleibt von ihr, von dem was uns erscheint. Unsere Kunst soll ihr den Schauer der Dauer verleihen, zugleich mit den Elementen, mit dem Schein all ihrer Veränderungen." „Das Bild, die Landschaft, die beiden Existenzen außer mir, aber die eine chaotisch, flüchtig, verworren, ohne logisches Leben, jenseits jeglicher Vernunft; die andere bleibend, empfindlich, bestimmt, teilhabend an der Modalität, an dem Drama der Ideen — an ihrer Individualität."

Nicht die impressionistische Empfindung, die nur den schäumenden Augenblick abschöpft, sondern die volle Kenntnis des Gegenstands — „la pleine connaissance de l'objet" — führt zur Amalgamierung der beiden Texte, der gesehenen und der gefühlten Natur. Diese erst ist Dauer, ist Leben, halb menschlich, halb göttlich, ist das Leben der Kunst, das Leben Gottes. Man muß, wenn man vor den Gegenstand hintritt, alle Stimmen der Vorurteile zum Schweigen bringen, muß vergessen, vergessen, muß sich mit Schweigen erfüllen und ein vollkommenes Echo werden. Ein Motiv erfordert Konzentration, in die sich aber das Denken nicht einschleichen darf: „Wenn ich beim Malen denke, ist alles verloren."

Er rang um eine eigene Syntax, denn die der Impressionisten genügte ihm nicht; aber auch die der alten Meister, so sehr er deren Gestaltungskraft bewunderte, war für seine Zwecke unzulänglich: er wollte Poussin vor der Natur erneuern, aus dem Impressionismus etwas Solides, Dauerhaftes machen wie die Kunst der Museen, er wollte durch die Natur hindurch klassisch werden. Sie, die Natur, durfte dem großen Stil, dem Bildgesetz nicht geopfert werden, und die Sinnlichkeit durfte keine Einbuße erleiden durch die Abstraktion. Wenn die Impressionisten Empfindungen fixiert hatten, er, Cézanne, wollte sie gestalten.

In der Schule des Impressionismus hat er das Malen unmittelbar vor der Natur gelernt. Obgleich er der Meinung war, man könne der Natur gegenüber nie gewissenhaft, aufrichtig, hingebungsvoll genug sein, wollte er sich nicht in völlige Abhängigkeit von dem Modell begeben. „Man ist mehr oder minder Herr seines Modells und vor allem seiner Ausdrucksmittel. Durchdringen, was man vor sich hat, und darauf beharren, sich so logisch wie möglich auszudrücken!"

Zeichnung und Farbe sind für ihn nicht verschieden. „Je nachdem man malt, zeichnet man; je mehr die Farbe sich harmonisiert, desto mehr gewinnt die Zeichnung an Bestimmtheit. Wenn die Farbe ihren ganzen Reichtum erlangt hat, ist auch die Form in ihrer Fülle." Durch die Farbe zur Form! Form als Ergebnis einer konstruktiven Chromatik! Das Licht an sich existierte nicht für ihn — auch Licht und Schatten waren für ihn Farbwerte. Die Farbe hatte das Licht absorbiert. Wenn er die Klarheit der Silhouette auf rein chromatischem Wege nicht erreichte, griff er zur Kontur, was er aber als Versagen, fast als Todsünde empfand. — Jede Farbe war bei ihm gestuft, nicht zerteilt wie bei den Impressionisten. Grün zum Beispiel erhielt eine Spannweite, die von Orange bis zu Violett reichte. Da Blau den anderen Farben eine besondere Vibration verleiht, verwendete er gern eine gewisse Quantität von blauen Tönen.

Mit seiner die Valeurs, das Helldunkel ausschaltenden Modellierung — die eigentlich eine Modulierung ist — gestaltet Cézanne auf der Fläche das Kubische, wobei er dieses auf die stereometrischen Grundformen: Kugel, Kegel, Zylinder zurückführt. Der Gegenstand, der Körper, bei den Impressionisten in Auflösung begriffen, beginnt bei Cézanne zu kristallisieren, und dieser Kristallisationsprozeß bezieht auch den Raum ein, den Cézanne nicht geometrisch oder luftperspektivisch darstellt, sondern konstruiert aus untereinander und zur Bildfläche parallelen, auf der Grundebene senkrecht stehenden Flächen oder durch eine spannungsreiche Verstrebung von Vorderansicht und Draufsicht.

Die Aufgabe, die Cézanne sich stellte, war ungeheuer: er wollte die pikturalen Errungenschaften des Impressionismus nicht aufgeben, sondern sie einbauen in eine den Gesetzen der Logik und den Forderungen der Klassik entsprechende Bildarchitektur, die nicht dem Buchstaben, aber dem Geiste nach die Tradition der alten Meister — vor allem der italienischen Barockisten — erneuerte. Man könnte ihn den letzten Klassiker der abendländischen Malerei nennen, aber auch, wie er sich selbst genannt hat, den „Primitiven" einer neuen Kunst.

CAMILLE PISSARRO, EREMITAGE (1875)

PAUL CEZANNE, MÜHLE BEI PONTOISE (1881)

PAUL CEZANNE, ASCHERMITTWOCH

PAUL CEZANNE, STILLEBEN

GAUGUIN - VAN GOGH - SEURAT

Im Sommer 1881 kam in Begleitung Pissarros ein jüngerer Mann nach Pontoise, der das Malerhandwerk neben seinem Bankberuf autodidaktisch ausübte, nur von Ratschlägen Pissarros unterstützt. Er hieß Paul Gauguin. Cézanne und Guillaumin, damals ebenfalls in Pontoise, lernten ihn kennen. Cézanne machte einen tiefen Eindruck auf Gauguin, der nach seiner Rückkehr nach Paris an Pissarro schrieb: „Hat Monsieur Cézanne die genaue Formel des Werkes gefunden, das von aller Welt verstanden wird? Wenn er das Mittel findet, den vollständigen Ausdruck aller seiner Empfindungen in einem einzigen Verfahren zusammenzufassen, dann versuchen Sie doch bitte, ihn während des Schlafes zum Sprechen zu bringen, indem Sie ihm irgendeine geheimnisvolle und homöopathische Arznei eingeben, und kommen Sie schnellstens nach Paris, um es uns mitzuteilen." Der Scherz mit der geheimnisvollen Medizin, Cézanne zu Ohren gekommen, erschreckte ihn tief. Seither hegte er Furcht und Abscheu vor Gauguin, der sich eine Zeitlang eng an die Malweise Cézannes anschloß, ja sogar Werke von ihm kopierte. Später malte er Bilder, die Cézanne abfällig als „chinesisch" bezeichnete.

Chinesische Bilder — das will sagen Bilder, die alle körperlichen und räumlichen Werte zugunsten der Fläche unterdrückten. Aber Gauguin unterschied sich nicht nur durch seine dekorative Flächengestaltung von dem architektonisch gesinnten Cézanne, sondern auch durch seinen Hang zum Symbolischen, Literarisch-Poetischen, das Cézanne völlig aus der Kunst ausschließen wollte. In dieser Hinsicht stand er Puvis de Chavannes (1824—1899) nahe, mit dem er auch seinen heimlichen Klassizismus gemeinsam hatte. Gauguin war sich sowohl dieser Verwandtschaft bewußt, als auch der Gegensätze, die ihn von Puvis trennten: „Puvis erklärt wohl seine Idee, aber er malt sie nicht. Er ist Grieche, während ich ein Wilder bin, ein Wolf ohne Halsband im Walde. Puvis würde ein Bild ‚Reinheit' benennen, und um es zu erklären, würde er eine Jungfrau mit einer Lilie in der Hand malen — bekanntes Symbol: deshalb versteht man es. Gauguin würde unter dem Titel ‚Reinheit' eine Landschaft mit klarem Wasser malen; keinerlei Beschmutzung durch den zivilisierten Menschen, vielleicht eine Gestalt.

Ohne auf die Einzelheiten eingehen zu wollen, besteht eine ganze Welt zwischen Puvis und mir. Puvis ist als Maler gebildet, aber kein Literat, während ich nicht gebildet bin, aber vielleicht ein Literat."

Mit einer gewissen Selbstgefälligkeit betonte Gauguin immer wieder: ich bin ein Wilder. Jedenfalls war er der erste Maler, der den latenten Konflikt des modernen Künstlers mit der bürgerlichen Zivilisation zu einer Absage an die gesamte rationalistische Kultur Europas erweiterte und daraus Konsequenzen zog, die tief ins sein Leben eingriffen. Ein Mann radikaler Entschlüsse, gab er anfangs 1883 seine sehr einträgliche Bank- und Börsentätigkeit auf, um „jeden Tag" malen zu können, womit er unbewußt-willentlich die Grundlagen seiner bürgerlichen Ehe zerstörte. Seine erste „Hedschra" (1886) führte ihn nur in die Bretagne: „Ich liebe die Bretagne, ich finde hier das Wilde, das Primitive. Wenn meine Holzschuhe auf diesem Granitboden widerhallen, höre ich den gedämpften uralten und machtvollen Ton, den ich in der Malerei suche." Im gleichen Jahr, als er dies schrieb — 1888 —, folgte er der Aufforderung seines Freundes Vincent van Gogh, nach Arles zu kommen. Während des kurzen, tragisch endenden Zusammenseins erfuhr er Einflüsse von van Gogh, wie dieser Einflüsse von ihm. Trotz gewisser ähnlicher Zielsetzungen in der Kunst war sich Gaugiun über die Verschiedenheiten zwischen ihren beiden Persönlichkeiten klar: „Er (van Gogh) ist Romantiker, und ich selber neige eher zum Primitivismus .... Es ist sonderbar, Vincent sieht hier (in Arles) etwas Daumierhaftes, ich selber sehe im Gegenteil eine Mischung von farbigem Puvis und japanischer Kunst."

Obwohl seine Reise nach Martinique im Vorjahre ein Fehlschlag gewesen war, lockte ihn noch immer die Welt der Tropen unwiderstehlich. Am 4. April 1891

PAUL GAUGUIN, GEHOFT IN POULDU

PAUL GAUGUIN, DER STRAUSS

schiffte er sich nach Tahiti ein. Zwei Jahre später kehrte er wieder nach Frankreich zurück, um sich endgültig zu überzeugen, daß er nicht mehr in Europa leben konnte: „Eine furchtbare Epoche bereitet sich in Europa für die kommende Generation vor: das Reich des Goldes. Alles ist verfault, die Menschen sowohl als die Kunst. Man muß unaufhörlich bluten." Abermals entfloh er in die Südsee (1895), wo er 1903 auf der Insel Dominique starb.

*

„Das Barbarische ist für uns ein Verjüngungsmittel", sagte Gauguin. Es handelt sich bei ihm nicht um sentimentale Anwandlungen à la Rousseau, nicht um die ästhetische Bezauberung durch das Fremdartige, sondern um eine Rückkehr in die verlorene Heimat des magischen Menschen. In Gauguin erwachte der homo magus. Dieser verwarf mit der gesamten rationalistischen Kultur Europas diese „pompiers mit ihrer materialistischen Augentäuschung". Der Impressionismus erschien ihm als eine oberflächliche, nur kokettierende, bloß stoffliche Kunst ohne Vorstellungskraft, und das Griechische — „so schön es auch sei" — nannte er den „großen Irrtum". „Kunst ist Abstraktion", schrieb er dem Maler Schuffenecker. Das Primitive, Ornamentale, Abstrakte entsprach seinem magischen Weltgefühl, das den Stil seiner Bilder bestimmte. Sein Freund Stephan Mallarmé, das Haupt der symbolistischen Dichterschule, nannte ihn einen „homme primitif suprême". Und nach der Besichtigung einer Ausstellung von Bildern Gauguins erklärte er: „Es ist außerordentlich, wie man soviel Geheimnis in soviel Glanz umsetzen kann."

*

Ein „homme primitif" war auch der Holländer Vincent van Gogh. Aber seine Primitivität hatte einen proletaroiden Einschlag, zum Unterschied von Gauguin, der sich als Aristokrat fühlte. („Unmittelbar, aus Instinkt, ohne Überlegung liebe ich den Adel, die Schönheit, den auserlesenen Geschmack und die alte Devise: Adel verpflichtet. Ich liebe die guten Manieren, die Höflichkeit, sogar die aus der Zeit Ludwig des Vierzehnten.")

Die proletarische Primitivität van Goghs läßt sich nicht aus seiner sozialen Herkunft erklären. Er entstammte einer Familie, aus der viele Kirchenmänner hervorgegangen waren, und zu seinen Verwandten zählten der Kunsthändler Goupil und der angesehene Maler Mauve. Mit Ausnahme seines Bruders Theo scheinen ihn seine Angehörigen immer als Fremden empfunden zu haben. Sein Äußeres erinnerte an einen Sträfling, seine dostojewskihaft urchristlichen Instinkte zogen ihn zu den „Erniedrigten und Beleidigten" hin, aber seiner Sehnsucht nach sozialer Gemeinschaft stand sein zutiefst unsoziales Wesen entgegen. In qualvoller Entfremdung lebend, hatte er das Gefühl, „als ob es keinen Platz für ihn gäbe auf dieser Erde".

Zu seiner künstlerischen Schulung, die durchaus autodidaktisch verlief, hatten die holländische Tonmalerei von Rembrandt bis Israel, der französische Impressionismus und der japanische Farbholzschnitt beigetragen. Diese verschiedenartigen Einflüsse verschmolzen unter der provençalischen Sonne von Arles zu einem höchst persönlichen Stil, der im Dienste eines schließlich bis zum Wahnsinn gesteigerten Ausdrucksverlangens stand. Hauptmittel seines Ausdruckswillens war ihm seit Arles die Farbe: „Farbe drückt durch sich selbst etwas aus, das kann man nicht entbehren, man muß Gebrauch davon machen..." Weder in der Farbe noch in der Form kam es ihm auf eine „genaue Nachahmung der Dinge" an, aber er konnte der Natur nicht rundweg den Rücken kehren, er hatte Angst, sich „hinsichtlich der Form vom Möglichen und Richtigen zu entfernen..." Die Abstraktion lockte ihn zwar, erschien ihm aber doch wieder als Irrweg. In Paris hatte ihn der Impressionismus aus der holländischen Helldunkelmalerei befreit, aber in Arles empfand er bald die impressionistische Lehre als unzureichend: „Es wunderte mich wenig, wenn die Impressionisten fänden, daß meine Art eher durch die Gedanken Delacroix', als durch die ihren befruchtet wäre. Denn anstatt, daß ich das, was ich vor mir habe, genau wiedergebe, bediene ich mich willkürlicher der Farbe, um mich stärker auszudrücken."

Wenn er zum Beispiel das „Caféhaus in Arles" malte, wollte er ausdrücken, „daß das Café ein Ort ist, wo man verrückt werden und Verbrechen begehen kann. Ich versuchte es durch die Gegensätze von zartem Rosa, Blutrot und dunkelroter Weinfarbe, durch ein süßes Grün à la Louis XV und Veroneser Grün, das mit Gelbgrün und hartem Blaugrün kontrastiert. Dies alles drückt diese Atmosphäre von glühender Unterwelt aus, ein bleiches Leiden. Dies alles drückt die Finster-

VINCENT VAN GOGH, BILDNIS DR. RAY

nis aus, die über einen Schlummernden Gewalt hat. Dies alles unter einem Schein japanischer Heiterkeit, in der Gutmütigkeit eines Tartarin..."

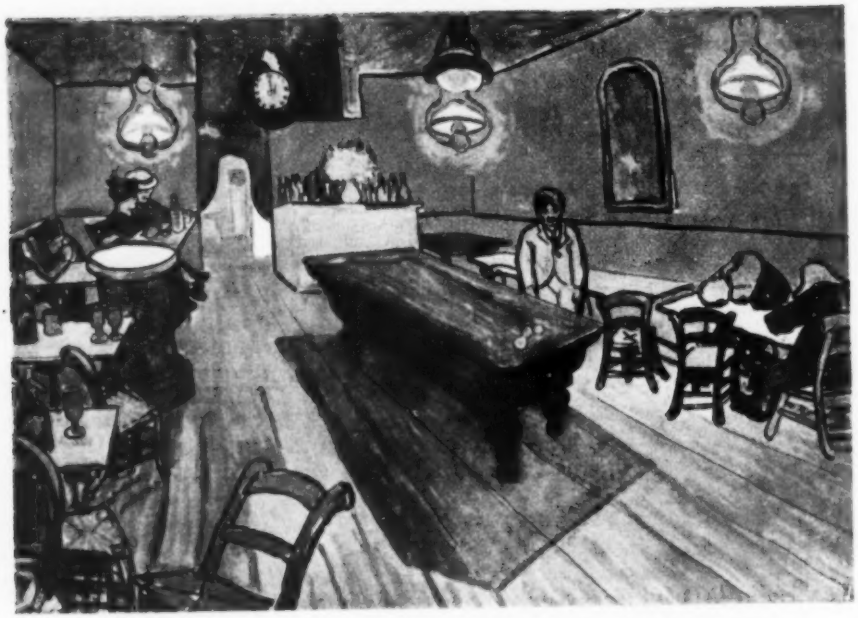
Die Spontaneität und Heftigkeit seines Ausdruckswillens bestimmt seine Technik: „Ich befolge keinerlei System beim Farbauftrag. Mit unregelmäßigen Pinselstrichen haue ich auf die Leinwand und lasse sie dann wie sie sind. Pastose Partien, da und dort nicht gedeckte Leinwandstellen, ganz unfertig gelassene Ecken, Überarbeitungen, Roheiten: kurz, das Resultat — ich habe Grund zu dieser Annahme — ist beunruhigend und aufreizend genug, um nicht Leuten mit zum voraus festgelegten Ansichten über Technik Freude zu bereiten."

Welch ein Gegensatz zu Cézanne! Dieser hatte, als er das Porträt Vollards malte, nach der hundertfünfzehnten Sitzung erklärt: „Ich bin nicht unzufrieden mit dem Vorderteil des Hemdes." Bei Cézanne mußte die Farbe des geringfügigsten Pinselstriches mit allen anderen Farbtönen übereinstimmen, und ein neuer Ton zog unter Umständen die Abänderung aller anderen Farbtöne nach sich. Für Cézanne war van Goghs Malerei die eines Verrückten.

Nicht nur die exaltierte, alle Valeurs ausschließende Farbe, sondern auch die Formgebung mußte dem Expressionsbedürfnis van Goghs dienen. Akademisch korrekte Formen hatte er immer vermieden. Später ging er zu Deformationen über, die der allgemeinen antinaturalistischen Tendenz der modernen Kunst Vorschub leisteten. In der letzten Phase endete er bei einer ornamentalisierenden Zeichensprache, deren Rhythmen sein dynamisch-motorisches Lebensgefühl ausdrückten.

*

Im gleichen Jahr, in dem van Gogh in Paris aufgetaucht war — 1886 —, hatte der siebenundzwanzigjährige Maler Georges Seurat auf der achten und letzten Impressionistenausstellung in der Rue Laffitte, sein Gemälde



VAN GOGH, CAFEHAUS IN ARLES

GEORGES SEURAT, DAS BAD

„Ein Sonntag auf der Grande Jatte" ausgestellt. Dieses Werk war auf der Grundlage einer neuen Farbtheorie entstanden, die von dem Künstler selbst stammte. Das Wesentliche dieser Theorie versuchte Camille Pissarro, der sich dem „methodisierten Impressionismus" Seurats angeschlossen hatte, zu skizzieren:

„Man suche die moderne Synthese an Hand von Mitteln, die auf der Wissenschaft basieren und die wiederum auf der Theorie der Farben, welche Herr Chevreul entdeckt hat, beruhen, und gemäß den Versuchen von Maxwell und den Messungen von N. O. Road.

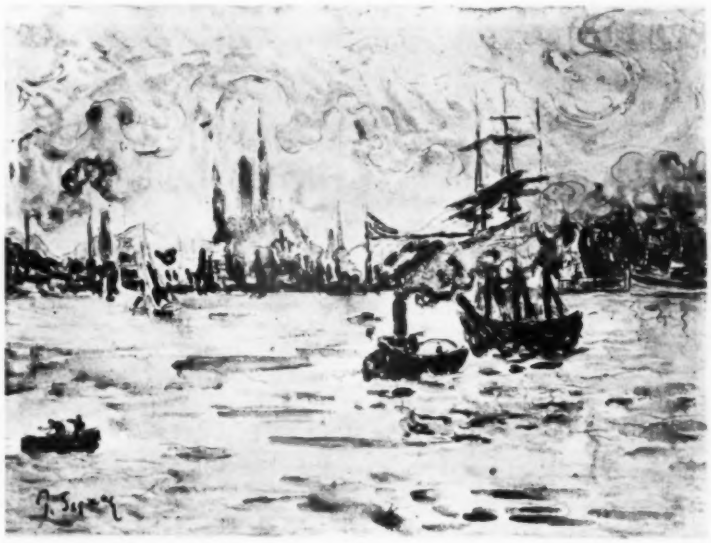
Die Mischung der Pigmente durch die optische Mischung ersetzen. Anders ausgedrückt: Die Zerlegung der Töne in ihre konstituierenden Elemente. Denn die optische Mischung ruft eine viel intensivere Leuchtkraft hervor, als die Mischung der Pigmente.

Was die Ausführung anlangt: diese betrachten wir als bedeutungslos; übrigens ist das nur wenig wichtig, da die Kunst nichts damit zu schaffen hat, nach uns, da die Originalität einzig im Charakter der Zeichnung und der jedem Künstler eigenen Art zu sehen besteht."

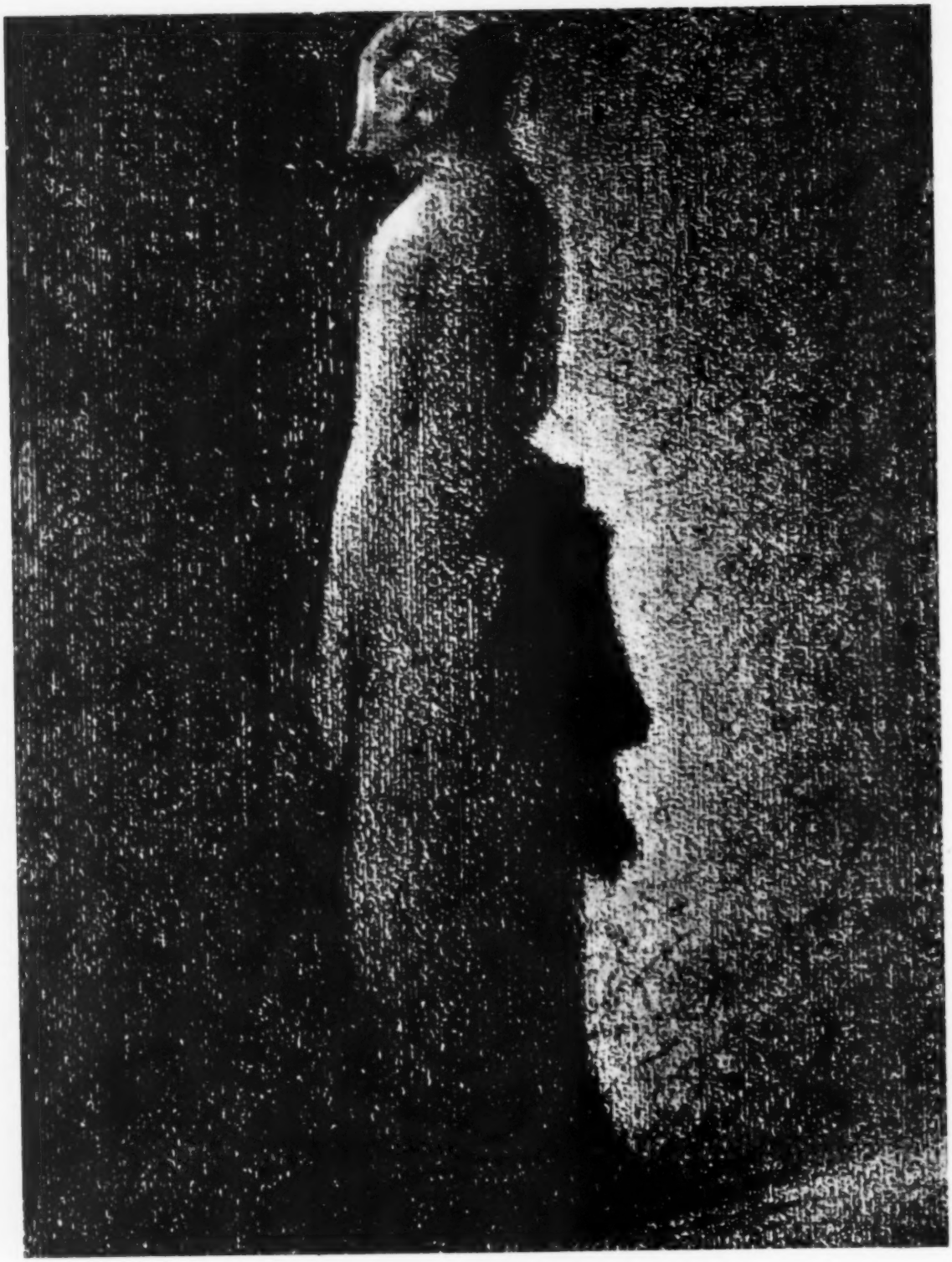
Die Stilbezeichnung „Neo-Impressionisme" wurde von dem Kritiker Arsène Alexandre geprägt.

Während bei Paul Signac, dem zweiten Hauptvertreter der neoimpressionistischen Schule, das neue Verfahren die Wirklichkeit in farbige Schleier, gewebt aus chromoluminaren Partikeln, verwandelt, wird es bei dem frühverstorbenen Seurat zur Basis eines Bildaufbaus, in dem sich die unter der Leuchtkraft der Sonne flüssig gewordenen Substanzen innerhalb zarter, aber bestimmter Konturen zu Gestalten fügten. Eine rationale Ordnung, die den Instinkten der französischen Klassik entspricht, beherrscht die laut- und gewichtlose, unendlich distanzierte Welt — eine Mondwelt — auf Seurats Bildern. Gemalte Mosaiken, verlangen diese Bilder nach Wänden, die ihnen aber von der Architektur der Zeit vorenthalten werden. —

Maurice Denis nannte das strenge disziplinierte Werk Seurats die erste Tat gegen die Freiheit — ce premier effort contre la liberté. Um die Mitte der 80iger Jahre veränderte sich das Klima Europas merklich. Es wurde kälter, rauher. Der optimistische Fortschrittsglaube der libertären Ära verlor an Boden, neue Strömungen in der Politik traten in Erscheinung. In das Jahr 1886 fiel die Geburtsstunde des antidemokratischen Boulangismus, und ungefähr gleichzeitig begann Georges Sorel, der spätere Verfasser der antilibertären „Betrachtungen über die Gewalt", nachdem er sich von seinem Ingenieurberuf zurückgezogen hatte, seine folgenschwere schriftstellerische Tätigkeit.



PAUL SIGNAC, HAFENBILD



GEORGES SEURAT, ZEICHNUNG

UM DIE JAHRHUNDERTWENDE

Die französische Malerei um die Jahrhundertwende läßt sich in drei Gruppen gliedern:

Die erste umfaßt die Neoimpressionisten, deren Haupt seit Seurats Tode (1896) Paul Signac ist. Cross, Luce, Petitjean, Theo von Rysselberghe, Henry van de Velde, Dubois-Pillet gehören zu ihr. Einige Neoimpressionisten schlossen sich zu Arbeitsgemeinschaften zusammen und verzichteten darauf, mit individuellen Schöpfungen vor die Offentlichkeit zu treten.

Die zweite Gruppe bildeten Forain, Toulouse-Lautrec und Suzanne Valadon; man nennt sie die Schule von Montmartre.

Die dritte und wichtigste sind die Nabis (Nabi, hebräisch = Prophet), die sich um Paul Serusier, den Schüler und Apostel Paul Gauguins scharten: Denis, Bonnard, Vuillard, Roussel, Vallotton u. a.

Den Geist der Jahrhundertwende verkörperte vor allem Henri de Toulouse-Lautrec. Dem französischen Uradel entstammend, seit seinem vierzehnten Lebensjahr ein Krüppel, zwergenhaft klein und grotesk häßlich, sagte er sich nicht nur von seiner Kaste los, sondern auch von jeder bürgerlichen Lebensordnung, um in der bohèmehaften Zone der Cabarets („Chat noir", „Mirliton", „Moulin Rouge"), der Vorstadtbühnen, Bordelle und Tanzlokale unterzutauchen, die damals das kleinbürgerliche Quartier von Montmartre in eine Stätte rauschhafter Vergnügungen und morbider Verruchtheit verwandelten.

Auf zerquetschten Beinen schob er sich unermüdlich durch die künstliche Welt geschminkter Frauen, vertrottelter Sportler, blasierter Dandies und malte und zeichnete die Apotheose einer Gesellschaft, die ihren Untergang orgiastisch feierte.

Je suis le Dieu des Morphinées
En quête des frissons nouveaux,
Je suis le Dieu des Raffinées
Dont je détraque les cerveaux,

sang die eckig magere Ivette Guilbert, halb Dirne, halb englische Miß ,und Toulouse-Lautrec wurde nicht müde, sie immer wieder zu porträtieren, in einem kongenialen Stil, zu dem Guys und Degas vor allem beigetragen hatten. Mit Degas verband ihn die völlige Illusionslosigkeit, die bittere Unbestechlichkeit der Aussage und die zeichnerische Präzision. Von den Japanern lernte er wie van Gogh die farbige Flächengestaltung, die seinen Plakaten zugute kam. (Zusammen mit van Gogh hatte er im Atelier Cormon gearbeitet.) Die Lithographie, die er meisterhaft beherrschte, war seine bevorzugte Technik. Ein Fanatiker der vie factice, hatte er für die Landschaft nichts übrig: „Der reine Landschaftsmaler ist ein Schwachsinniger. Nur auf die Gestalt kommt es an. Die Landschaft kann nur Zutat sein." Neben den Frauen zählten Pferde und Hunde zu seinen Lieblingsmodellen, aber er schilderte sie nicht in ihrer animalischen Unschuld, sondern mit Zügen menschlicher Bosheit. Erstaunlich ist die Produktivität seines kurzen Lebens, das mit 37 Jahren auf dem mütterlichen Schloß Marlromé erlosch. In einem Jahrzehnt hatte er 368 Blätter gezeichnet, und die Zahl seiner hinterlassenen Gemälde beträgt etwa 500, wovon sich die meisten in dem Museum seiner Vaterstadt Albi befinden.

*

Während das Beispiel Seurats, wie schon Maurice Denis feststellte, keine unmittelbaren Folgen hatte — die Neoimpressionisten richteten sich mehr nach der Farbentheorie, dem Divisionismus, als nach der Formtheorie Seurats — gewann der Synthetismus Gauguins und van Goghs einen großen Einfluß auf die jüngere Malergeneration.

Es war Paul Serusier, Schüler der Akademie Julian ein „pythagoräischer Geist", theoretisch und pädagogisch begabt, der den linken Flügel der Symbolisten unter seine Führung brachte. Die Symbolisten hatten in den Jahren 1891—1897 15 Ausstellungen in der Galerie Le Barc de Boutteville veranstaltet, an denen sich auch Maler anderer Richtungen: Impressionisten, Neoimpressionisten und Halbakademiker beteiligten. Als Manifest der Symbolisten darf der Artikel gelten, den Albert

TOULOUSE-LAUTREC MARY BELFORT

Aurier im Märzheft 1891 des „Mercure" unter dem Titel: „Le symbolisme en peinture, Paul Gauguin" veröffentlichte.

Paul Serusier hatte im Sommer 1888 in Pont Aven Paul Gauguin kennengelernt und von ihm auf einer Wanderung im Bois d'Amor folgende Lehre empfangen: „Wie sehen Sie diesen Baum? Er ist recht grün. Nehmen Sie nun Grün, das schönste Grün auf ihre Palette. Und sein Schatten? etwa blau? Fürchten Sie nicht, ihn so blau als möglich zu machen."

Der analytischen Methode der zerteilten Farbe setzen Paul Serusier und die Nabis (nach dem Beispiel Gauguins) die synthetische Methode der einheitlichen Farbflächen entgegen. Sie umrandeten die Konturen schwarz und betonten die Zweidimensionalität des Malgrundes bei stärkster Reduktion der körperlichen und räumlichen Werte. Ein Gemälde war für sie nach Maurice Denis, berühmter Definition „eine Fläche, bedeckt mit Farben, die nach gewissen Gesichtspunkten geordnet sind". Maurice Denis unterschied eine subjektive und eine objektive Methode: „Die objektive Methode beruht auf einer rein ästhetischen und rein dekorativen Auffassung, auf technischen Grundsätzen der Farbkomposition und Bildkomposition.... Die subjektive Methode läßt den Gefühlen des Künstlers, seiner Seele, seiner Phantasie sowie bis zu einem gewissen Grade seiner Naturliebe freien Spielraum, einer Naturliebe, die theoretisch allem Absoluten und Literarischen abhold ist."

Die Bilder der Nabis gleichen oft Wandteppichen — „Tapisseries de silence" hat man die Gemälde Serusiers genannt; ihre gobelinhaft gedämpfte Farbigkeit erreichten die Maler, indem sie die Farben unter Verwendung von Alkohol auf Pappe auftrugen; Serusier verwendete auch Leim als Bindemittel.

Die antinaturalistische Gesinnung prädominiert bei den Nabis. Dabei beriefen sie sich auf Gauguin, van Gogh und Cézanne. Sie verfochten ihr Recht auf Traum und verabscheuten die „naturalistische Lüge", „die kurz-

sichtige Kopie der sozialen Anekdote", die „trottelhafte Nachahmung der Warzen der Natur". Kunst ist für Serusier „Heiligung der Natur". Der Ausdruck sollte durch das Werk selbst geschehen, nicht durch das dargestellte Sujet.

Einige Nabis traten als Reformatoren der Bühne im antinaturalistischen Geiste hervor und wandten sich gegen Antoine („Die vierte Wand weg!"), und das theâtre libre mit seiner plumpen Augentäuschung.

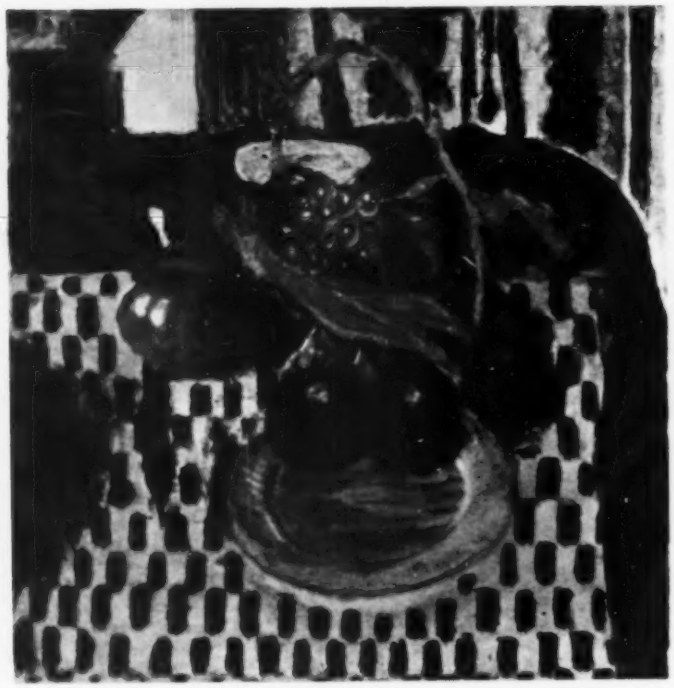
Nabis im strengen Sinne sind eigentlich nur Serusier und Maurice Denis.

Maurice Denis, als Kunstschriftsteller fast ebenso bedeutend wie als Maler, stellte den dekorativen Stil der Nabis in den Dienst der religiösen Kunst. In Italien bewunderte er Lorenzetti und vor allem Fra Angelico, dessen Süße und Milde seine eigenen religiösen Darstellungen beeinflußte, aber die Naivität des Malermönchs von San Marco war einem Künstler des 20. Jahrhunderts unerreichbar. 1919 gründete Denis mit dem Moreau-Schüler George Desvallière die „Werkstätten für sakrale Kunst", die eine Erneuerung der religiösen Kunst anstrebten, ähnlich wie die Beuroner Schule unter dem Einfluß von Pater Verkade, der zu den Adepten von Pont Aven zählte.

Wie Serusier und Denis besuchten auch Vuillard und Bonnard die Akademie Julian. Sie rechneten sich eine Zeitlang zu den Nabis, gingen dann aber eigene Wege. Malen in jenem spezifisch französischen Sinne, den schon Chardin erfüllt hatte, war ihnen wichtiger als alle Theorien und Richtungen. Man kann begreifen, daß ein so malerisch gesinnter Künstler wie Kokoschka sie für die besten modernen Maler Frankreichs hält. Sie haben einen Nachsommer des Impressionismus herbeigeführt und mit ihren Bildern bewiesen, daß die „Süße des Lebens" auch unserem unseligen Jahrhundert nicht fremd geblieben ist. Der Genius des douce France scheint sich in ihnen noch einmal zu verkörpern. Interieurs im „modern style", Straßenszenen, Fensterausblicke sind ihre Lieblingsmotive. Das Spätbürgertum französischer Prägung hat in ihnen seine Chronisten gefunden. Als Pierre Bonnard 1947 starb, beklagte man nicht nur den Tod eines großen Malers, sondern auch den Hingang des letzten Vertreters einer Epoche, in der das Leben einen unwiederbringlichen Charme besaß.

PAUL SERUSIER: GAUGUIN ERKLÄRT SERUSIER DIE BRETONISCHE LANDSCHAFT

E. VUILLARD, LE SQUARE



PIERRE BONNARD, STILLEBEN

DIE WILDEN

1905 erschütterte der Einbruch der Dämonen, den Dostojewsky vorausgesagt hatte, die Grundfesten des östlichen Weltreichs. Im gleichen Jahr fanden in Paris zwei Ausstellungen statt (Salon des Indépendants, Frühjahr; Salon d'Automne, Herbst), auf denen eine Phalanx junger Maler mit ihren Farbenfanfaren und gewollten Verzeichnungen die Grundlage der traditionellen Kunst in Frage zu stellen schien. Ein Sturm der Empörung erregte Publikum und Kritik: man fand, daß ihre Bilder keine Beziehung zur Malerei hätten, den barbarischen und naiven Spielen von Kindern glichen, die sich mit geschenkten Farbenschachteln üben; man sprach von einem „Wahnsinn in Farben", von Leuten, die durchgeprügelt zu werden verdienten.... Spottnamen entstanden, und einen akzeptierten die Betroffenen selbst: Les Fauves, die wilden Tiere. Der Kritiker Louis Vauxcelles hatte nämlich in der Ausstellung, indem er seinen Blick von einer Bronzefigur im florentinischen Quattrocentogeschmack zu den Bildern gleiten ließ, die Bemerkung gemacht: „Donatello au milieu de fauves — Donatello inmitten wilder Tiere."

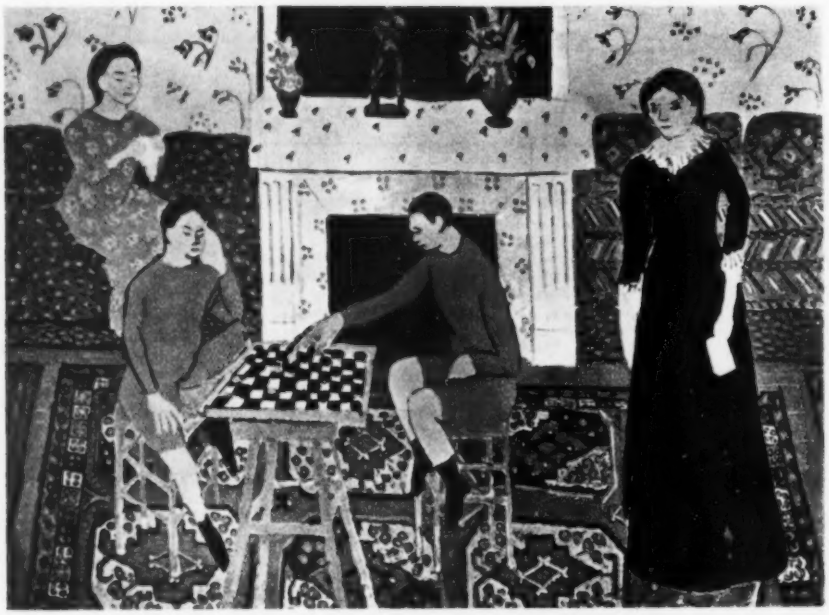
Zu den Fauves zählten die Schüler des Malers Gustave Moreau an der Ecole des Beaux Arts: Matisse, Marquet, Rouault, Camoin und Manguin; zwei Schüler des Ateliers von Bonnat: Friesz und Dufy; ferner die Maler Vlaminck und Derain, die sich zu der Schule von Chatou zusammenschlossen, und der Holländer van Dongen.

Gustave Moreau (1826—1898) kam aus der Schule Picots und Chasseriaus und stellte gewissermaßen eine französische Spielart der englischen Präraffaeliten dar. Der scharfzüngige Degas sprach nicht ganz zu Unrecht von der „Talmi-Pracht" Moreaus, „der den olympischen Göttern goldene Uhrketten anhängen möchte". Alle seine Schüler aber bewahrten ihm ihre Achtung und Dankbarkeit. „Er hat uns gelehrt, Respekt zu haben vor einer gewissen inneren Vision", sagte Rouault von ihm. Erstaunlich ist der diagnostische Scharfblick, den Moreau besaß; z. B. sagte er zu Rouault: „Sie lieben eine schwerblütige und karge, in ihrem Wesen religiöse Kunst", und zu Matisse: „Sie sind im Begriffe, die Malerei zu vereinfachen".

Einen entscheidenden Einfluß auf die Fauves hatte Cézanne ausgeübt, aber auch van Gogh und Gauguin gehörten zu den Wegbereitern der Fauves, die also ähnliche Voraussetzungen wie die Nabis besaßen, sich aber durch eine noch viel schroffere Absage an die Welt der realistischen Überlieferung und der akademischen Konvention unterschieden. „Ich bin gerne bereit einzuräumen", sagte Matisse, „daß man von einem Werk Raffaels oder Tizians ein System viel vollständigerer Regeln ableiten kann, als von einem Werk Manets oder Renoirs; aber die Regeln, die man bei Manet oder Renoir finden wird, entsprechen ihrer Natur, und ich ziehe ihre Malereien allen Werken von Malern vor, die sich damit zufrieden geben, die ‚Venus mit dem Hündchen' oder die ‚Madonna mit dem Stieglitz' nachzuahmen.... Ob man will oder nicht, wir gehören zu unserer Zeit."

Matisse liegt es fern, die Natur zu kopieren, er will sie vielmehr interpretieren und dem Gebot des Bildes unterwerfen. „In einem Bild", sagt er, „darf nichts vorhanden sein, was in Worten beschrieben werden kann oder was bereits in unserem Gedächtnis existiert. Ein Bild ist ein eigener Organismus oder es ist nichts. Wenn ich ein Bild sehe, vergesse ich, was es darstellt; alles was wichtig ist, sind Linien, Farben und Formen."

Vor allem die Farben! Sie werden, wie Derain gesagt hat, zu Dynamitpatronen. „Die Farbe allein gibt den Schock wieder, den ein Anblick auf die Sinne ausübt." Sie ist der hauptsächlichste Ausdrucksträger, und um Ausdruck ist es Matisse und den Fauves in erster Linie zu tun. „Was ich vor allem anstrebe, ist der Ausdruck. Der Ausdruck besteht für mich nicht in der Leidenschaft, in die ein Gesicht ausbricht oder die eine Bewegung anzeigt. Er besteht in der ganzen Anlage meines Bildes. Der Platz, den die Körper einnehmen, die leeren Räume, die sie umgeben, die Proportionen, alles das hat Anteil daran. Die Komposition ist die Kunst, die verschiedenen Elemente, über die der Maler verfügt, um ein Gefühl auszudrücken, in einer dekorativen Art anzuordnen." Hauptelemente dabei sind Linie und Farbe. „Ich suche einfach die Farben zu setzen, die meine Sensation



HENRI MATISSE, FAMILIENBILD

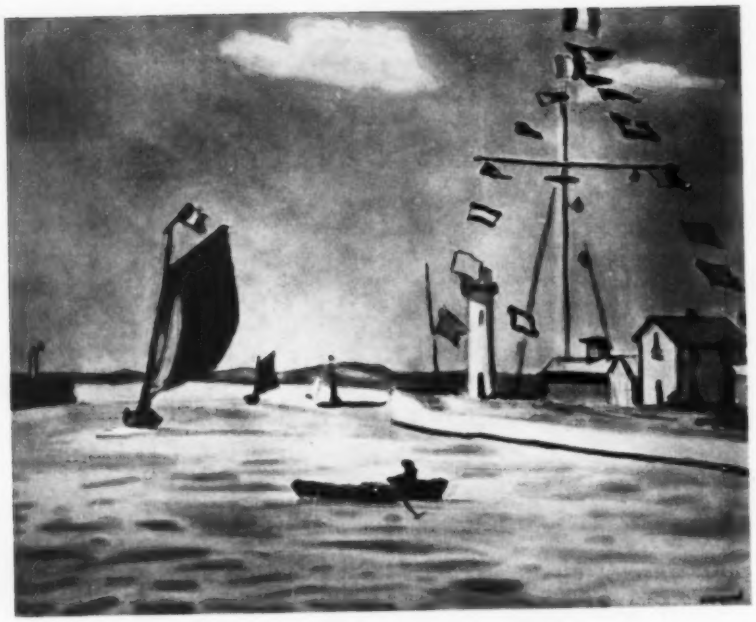
wiedergeben. Es existiert ein notwendiges Verhältnis von Farbtönen, das dazu führen kann, die Form eines Gesichtes zu verändern oder die Komposition umzuformen. Solange ich das nicht für alle Teile erreicht habe, suche ich es zu erreichen, bis zu dem Moment, wo alle Teile ihren endgültigen Rapport gefunden haben, und von da ab wäre es mir unmöglich, an meinem Bild etwas zu ändern, ohne es ganz neu zu machen."

Durch das Bild wird das Abbild entmachtet. An Stelle narrativer und imitativer treten expressive und dekorative Absichten. Diese, die dekorativen Absichten, gewinnen bei Matisse immer mehr die Oberhand. Sie verschmelzen mit orientalischen Eindrücken und Erlebnissen, die Matisse hauptsächlich seinen Reisen in Marokko (1911—1912) verdankt. Die Pariserinnen verwandeln sich in Odalisken, die Bilder mit ihren starken Farben, ihrer betonten Zweidimensionalität und ihren arabeskenhaften Linien nähern sich Teppichen. Eine großdekorative Malerei entsteht, die ihre eigentliche Erfüllung auf Wandflächen gefunden hätte. Aber nur einmal erhielt Matisse den Auftrag für eine große Wanddekoration: durch den Amerikaner M. Barnes in Pittsburg.

*

Matisses Mitschüler bei Gustave Moreau, sein Freund und Wandergefährte Albert Marquet, hat mit seltener Intelligenz die moderne französische Malerei von den Impressionisten bis zu den Fauves zusammengefaßt; man möchte ihn einen synthetischen Impressionisten nennen. Die weltmännisch-nonchalante Meisterschaft seiner Zeichnung, in der die Kunst des Weglassens auf die Spitze getrieben ist, hat einen unfehlbaren Blick für das Wesentliche zur Voraussetzung. Als Maler besitzt er einen Sinn für Nuancen, der den starken Farbkontrasten der Fauves abhold ist. Ironisch-geistreich und völlig unsentimental, der Beglückung des Sehens und Beobachtens hingegeben, erinnert seine Natur an Manet. Aber vor einigen seiner mit raschen Pinselstrichen erfaßten Gestalten und Szenen aus dem Pariser Straßenleben denkt man verblüfft an Heinrich Zille.

HENRI MATISSE, ZEICHNUNG



ALBERT MARQUET, HONFLEUR

OTHON FRIESZ, HAFENLANDSCHAFT

RAOUL DUFY, STILLEBEN

RAOUL DUFY, RENNEN IN DEAUVILLE

Auch Raoul Dufy ist vom Impressionismus (Boudin, Monet, Degas) ausgegangen: sein 1904 entstandenes Bild „Der Strand von Saint Adresse", (Musée national d'Art modern, Paris) ist noch impressionistisch. Zwei Jahre später malte er die „Promenade von Honfleurs", wo ein lebhaftes intensives Rot mit einem fröhlich schmetternden Grün kontrastiert, ein Zweiklang, den Dufy auch später bevorzugt; die Farbpartikeln haben sich hier bereits zu Farbflächen zusammengeschlossen. Vor Matisses Gemälde „luxe, calme, et volupté" (1906) hatte er „alle die neuen Ursachen der Malerei" begriffen: „der impressionistische Realismus verlor für mich seinen Zauber bei der Betrachtung des Wunders der Imagination, das sich in Zeichnung und Farbe umsetzt".

Die Natur war für ihn nur mehr eine „Hypothese"; unbefriedigt vom optischen Eindruck allein, drängte es ihn, „die Welt der Dinge zu schaffen, die man nicht sieht". Die Phantasie tritt bei ihm wieder in ihre Rechte. So frei schwebend, so unbedingt wie bei Paul Klee ist sie bei Dufy freilich nicht. Ihr Spielplatz ist die Erde, nicht die Welt der Sterne oder der Tiefsee. Was seine Augen im irdischen Dasein sehen, erfüllt ihn mit Entzücken. „Die Augen sind dazu da, um das Häßliche zu tilgen", bekennt er.

In dem Maler Dufy, der weiß, daß die Materie „ihr eigenes Leben hat", steckt auch ein Illustrator und Dekorateur. Ein kindlich entzückter Schilderer der amüsanten Köstlichkeiten dieser Erde, neigt er zur Ironie, wird aber nie bitter. Naivität und Raffinement verschmelzen in seiner Kunst, die dem Impressionismus und Fauvismus nahe steht, aber auch den Bilderbogen von Epinal. In seinen anmutigen Arabeskenspielen geistert etwas von der mozartischen Heiterkeit des 18. Jahrhunderts, und im Landleben, das er gerne schildert, findet er noch die Poesie Vergils trotz der modernen Maschinen, die in den Getreidefeldern auftauchen. Und auf dem Riesenwandbild für die Pariser Weltausstellung 1937 stellt er die Geschichte der Elektrizität dar.

*

Die heitere Weltkindschaft Dufys und die glühende Strenge Rouaults — welche Gegensätze!

Wie Matisse und Marquet gehörte auch Georges Rouault zu den Schülern Moreaus. Dieser betrachtete ihn „als einen Repräsentanten seiner künstlerischen Grundsätze", und tatsächlich stand ihm der zur Mystik neigende Rouault wesensmäßig näher als seine anderen Schüler. In seinen „Souvenirs intims", 1926 nennt Rouault noch eine Reihe von Malern und Dichtern, in deren Dankesschuld er sich fühlt. Unter den Malern hat ihn — von Rembrandt und Goya abgesehen — wohl keiner stärker beeindruckt als Daumier. Auch Rouault ist ein Mimiker, Pathetiker und Moralist, aber das generöse Lachen Daumiers fehlt ihm; er bleibt immer ernst: „Und wenn er Freudenmädchen malt", schrieb der Kritiker Vauxcelles, „so ergötzt er sich nicht grausam wie Lautrec an dem Laster des Geschöpfes, sondern leidet darunter und vergießt Tränen..."

Erst seit einigen Jahren kennt man einen Zeit- und Studiengefährten Rouaults, der gleichfalls im Atelier Moreau gelernt hat: Léon Bonhomme, dessen Darstellungen von Freudenmädchen und Clowns nicht nur inhaltlich eine starke Verwandtschaft mit Bildern Rouaults aufweisen, sondern diesem auch in der Malweise zum Verwechseln ähnlich sind. Beide — Bonhomme und Rouault — haben den Effekt ihrer „dumpfen und prächtigen Farben", den Emailcharakter ihrer Malerei, nach Camille de Rhynal, der Bonhomme der Vergessenheit entrissen hat, dadurch erreicht, daß sie mit Benzin das Papier, den Malgrund präparierten und Benzin auch als Malmittel für ihre Ölfarben benutzten. Es ist die gewiß interessante Frage aufgetaucht, ob Bonhomme seinen Studienkameraden inspiriert hat, oder dieser ihn. Aber selbst wenn die Antwort für Bonhomme ausfiele, bliebe Rouault die überragende Persönlichkeit kraft eines Werkes, das die Frucht eines heute achtundsiebzigjährigen Lebens ist und außer den Darstellungen der Welt der Dirnen, Clowns, Richter, und Verbrecher noch den bedeutendsten Beitrag zur Erneuerung der religiösen Malerei umfaßt. Der „Renouveau catholique" kennt auf dem Gebiet der Malerei keine stärkere Persönlichkeit als Rouault. In Huysmans und Léon Bloy fand Rouault geistverwandte Freunde, vor allem in Léon Bloy, über den er in seinen „Erinnerungen" schrieb: „Bloy ist unter einer rauhen Schale weich; er ist heftig, ein alter romantischer Löwe, um es genauer zu sagen. Milde gegen die Armen, hart gegen Mächtige, und wenn man ihn genau kannte, auch hart gegen sich selbst." Rouault und Léon Bloy sind keine

GEORGES ROUAULT, MISERERE

LEON BONHOMME. DER CLOWN

säuselnden Katholiken, sondern gewaltige, ja gewalttätige Glaubensbekenner, prophetische Naturen von biblischem Wuchs. Das dämonische „Là bas" kontrapunktierte bei ihnen das Reich des Heiligen und Göttlichen wie in der integralen Religiosität des Mittelalters. Auf das Mittelalter, auf die Glasmalereien der Kathedralen weist auch die dunkle Farbenglut der Bilder Rouaults zurück, mit ihren emailschmelzartigen Rots, Blaus und Grüns, mit ihren schwarzen Konturen, die an die Bleiruten erinnern. (Nicht umsonst hat Rouault, bevor er mit dem Kunststudium an der Ecole des Beaux Arts begann, als Lehrling bei einem Restaurator von Kirchenfenstern gearbeitet!)

Man hat in Rouault einen Expressionisten fast im Sinne der Dresdner „Brücke" sehen wollen, aber in seinen reifen Werken unterscheidet er sich von einem Nolde durch das, was er selbst Ordnung und innere Disziplin nennt; durch den strengen, klaren Bau seiner Kompositionen mit ihrer Betonung der Senkrechten und Waagerechten, kurz durch seinen Sinn für das Klassische, dem sich das Expressive unterordnen muß.

*

Den Sinn für das Klassische besitzt auch Derain. Nach einer oszillierenden Entwicklung, die ihn ständig auf der Suche zeigt, findet er erst im vierzigsten Lebensjahr seinen Schwerpunkt. Er entdeckt Piero della Francesca, und was bei einem vom Fauvismus kommenden Maler besonders bemerkenswert ist, er begeistert sich für Raffael. „Raffael ist der größte unter den Unverstandenen. Er kann keine Schule machen bei den Studierenden. Man darf sich ihm nur nähern nach strengen Lehrjahren. Wenn man von ihm ausgeht, gibt es ein Unglück. Raffael ist ein Genie, fähig die Größten zu verderben .... Raffael steht über Leonardo .... Raffael allein ist göttlich...."

Hat nicht Gauguin behauptet, ein Künstler sei entweder Revolutionär oder Plagiator? Die Fauves um 1905 standen entschieden auf der Seite der Revolution, Derain inbe-

ANDRE DERAIN, DER WALDWEG

MAURICE DE VLAMINCK, DORF IM SCHNEE

griffen. Aber bald beschäftigte diesen die Frage, was man gewänne, wenn man die Kultur aufgäbe.

Um 1920 verliert der revolutionäre Virus im ganzen Umkreis der europäischen Kunst an Virulenz, überall machen sich restaurative Bestrebungen geltend. (Man denke an die Valori Plastici in Italien, an die neue Sachlichkeit in Deutschland, an den „Ingrismus" Picassos.) Derain, der die Beziehung zu den alten Meistern nur vorübergehend aufgegeben hatte, setzte sich nun intensiv mit ihnen auseinander, vor allem mit den Italienern, ohne deshalb zum Plagiator, Eklektiker oder Akademiker zu werden. Er drängte seine abstrakten und konstruktivistischen Neigungen zugunsten der Wirklichkeit, die Farbe zugunsten der plastischen Form zurück und gelangte zu Kompositionen von klassischer Ausgewogenheit. Aber wenn er in manchen seiner Baumlandschaften mit Corot wetteifert, tut er es im Geist des 20. Jahrhunderts.

*

Auch Derain fand — wie so viele moderne Künstler — in der Provence seine Malerheimat. Er rief seinen Jugendfreund Maurice de Vlaminck zu sich, doch diesem lag die südliche Landschaft nicht, und Derain tadelte ihn lachend: „Du kommst in den Süden, und um zu malen, erwartest du, daß er Chatou gleiche."

Chatou (Seine), wo die beiden Freunde ihre Jugend verlebt und die Schule von Chatou ins Leben gerufen hatten —, Chatou war der Norden, und die winterlichen Straßenlandschaften im Schnee blieben für Vlaminck unvergeßlich.

Einfacher Leute Kind, hatte Vlaminck zwar von früh an gemalt, aber sich erst spät entschlossen, Maler zu werden. Zum entscheidenden Erlebnis wurde ihm die Van-Gogh-Ausstellung. Durch Derain kam er zu den Fauves. „Meine innere Glut", bekennt er in seinem autobiographischen Buche „Tournant dangereux", „erlaubte mir alle Kühnheiten, alle Schamlosigkeiten, um die Konventionen des Malerhandwerks zu vernachlässigen. Ich wollte eine Revolution in den Sitten, im täglichen Leben entfachen, die Natur in Freiheit zeigen, sie befreien von den alten Theorien des Klassizismus, deren Autorität ich verachtete wie die des General oder Oberst. Ich fühlte weder Eifersucht noch Haß, aber die Wut, eine neue Welt zu schaffen, die Welt, die meine Augen sahen, eine Welt für mich allein. Ich erhöhte alle Töne, ich transponierte in eine Orchestration der reinen Farben alle Gefühle, die mir zugänglich waren. Ich war ein Barbar voll Zärtlichkeit und Gewalttätigkeit, ich übersetzte aus Instinkt, ohne Methode eine Wahrheit, die nicht künstlerisch, sondern menschlich war."

Van Gogh zuerst, dann Cézanne waren seine Vorbilder gewesen, bis er um 1920 seinen eigenen Ausdruck fand, vor allem in den Stadtrand-Landschaften mit den armseligen Häusern, auf deren Dächern oft Schnee liegt, und den verlassenen Straßen, wo sich in Schlamm oder Schnee die Radspuren eingegraben haben; darüber ein pathetischer Wolkenhimmel, der im Zerreißen einen Fleck Preußischblau freigibt.

Vlaminck ist ein Lyriker der Trostlosigkeit. Wenn er Stillleben malt, verwendet er meist alltägliche Dinge und betont ihre proletarische Armut. Aber der fegende Schwung seines Pinselstrichs zeugt von der elementaren Kraft, die diesem antiintellektuellen, athletischen, sportbegeisterten Sohn des Volkes innewohnt.

DER KUBISMUS

„.... der Kubismus ist der Krieg. Warum? Weil beide in meinen Augen auf Seiten der Häßlichkeit und der Zerstörung stehen." In diesen und ähnlichen Ausfällen äußerte Vlaminck seine Abneigung gegen den Kubismus, dessen strenge zerebrale Disziplin seinen eigenen dynamischen Instinkten so gegensätzlich ist.

Durch die Negerplastik, die er zuerst entdeckt, durch das Bistro Azon, das er bei den avantgardistischen Künstlern in Mode gebracht hatte, war er aber mit der Entstehung des Kubismus verwoben. „In diesem Lokal (nämlich im ‚Azon') ist der Kubismus entstanden. Die Negerskulptur und die Bestrebungen einer Restitution des Lichts durch Farben, wie man sie aus den letzten Werken Cézannes herauslas, vereinigten sich, um die Erfordernisse eines neuen Rezepts zu erfüllen."

Neben dem „Azon" am Montmartre seien als weitere historische Stätten des Kubismus noch genannt: das „Bateau Lavoir", das „Waschboot", auf der Place Ravignan, wo Picasso und viele andere Künstler hausten, das Atelier von Jacques Villon in Puteaux und der ostpyrenäische Ort Ceret, das „Barbizon des Kubismus", wo Picasso, Braque, Juan Gris und der spanische Bildhauer Manolo zusammentrafen.

Braque und Picasso dürfen gleicherweise Anspruch erheben, den Kubismus begründet zu haben. Als Entstehungsjahr gilt 1908. Die erste Gesamtmanifestation der Kubisten fand im Salon d'Automne 1911 statt, wo Braque, Picasso, Léger, Gleizes, Metzinger, Delaunay, Marcel Duchamps, Juan Gris, Jacques Villon, Marcoussis, Le Fauconnier, Marie Laurencin ausstellten. Die Stilbezeichnung Kubismus geht auf den Kritiker Vauxcelles (den Erfinder des Namens „Fauvismus") zurück, der in seinem Artikel im „Gil Blas" vom 14. November 1908 bei Braque von „cubes" sprach. (Man hat auch Matisse für das Wort Kubismus verantwortlich gemacht, aber der Maler selbst leugnet, daß er von Bildern Braques gesagt hätte, sie seien aus „cubes" gemacht.) Der Dichter Guillaume Apollinaire und die Maler Gleizes und Metzinger sind als Haupttheoretiker des Kubismus anzuführen.

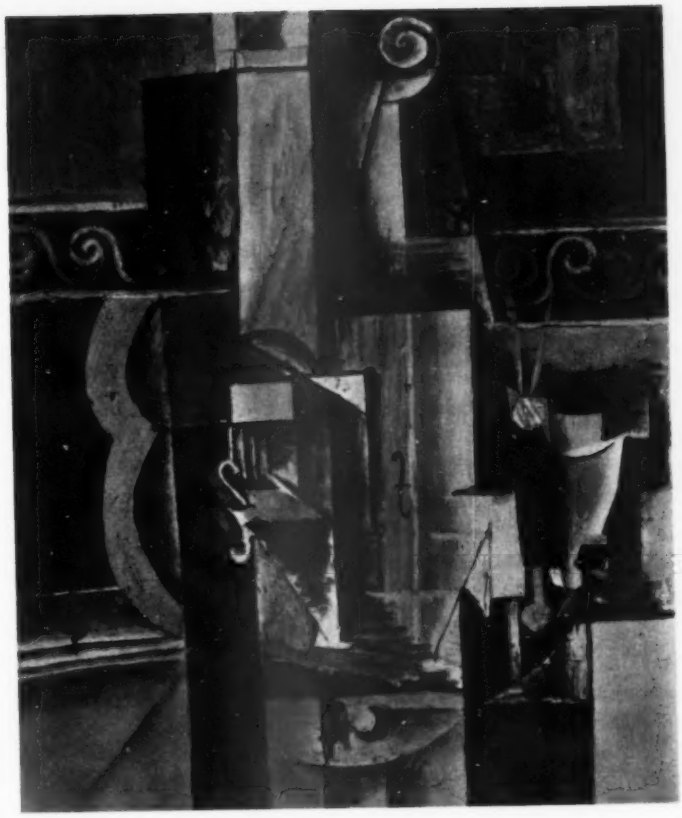
P. PICASSO, HUND UND HAHN

Welchen Einfluß der „Mathematiker" Princet, der im „Bateau-lavoir" lebte, auf die Kubisten ausgeübt hat, ist in geheimnisvolles Dunkel gehüllt. 1908 malt Picasso seine „Landschaft mit Figuren", 1909 (Sommer) die „Fabrik von Horta"; zeitlich und stilistisch entsprechen diesen Werken zwei Bilder von Braque: „Der See" (1908) und das „Schloß von La Roche-Guyon" (1909). Beide Maler führen in diesen Bildern die Naturformen auf geometrische Grundformen zurück, im Sinne der Maxime, die Cézanne dem jungen Maler Emile Bernard geschrieben hat: „Sie müssen in der Natur Zylinder, Sphäre und Konus sehen." Drei aufeinanderfolgende Ausstellungen: 1905, 1906 (Todesjahr Cézannes) und 1907 (Gedächtnisausstellung Cézannes, mit 56 Bildern) haben den jungen Pariser Malern Gelegenheit gegeben, das Werk Cézannes kennenzulernen und sich mit ihm auseinanderzusetzen. Für die frühesten kubistischen Versuche — den Cubisme d'imitation — ist jedenfalls Cézannes Einfluß maßgebend.

Zu den Wegbereitern des Kubismus zählt auch Georges Seurat. 1910 seien, wie Claude Roger Marx versichert, bei den jungen Malern zwischen zwei Negerholzskulpturen Fotographien des „Zirkus" und des „Chahut" an der Wand befestigt gewesen. Die Spätwerke erhielten den Vorzug, weil es den jungen Malern nicht so sehr auf die Verwendung reiner Farben und auf die optische Mischung, als vielmehr auf die Wiederentdeckung der „großen Gesetze des Stils und der Komposition" bei Seurat ankam. Auch Paul Serusier muß unter den Pionieren des Kubismus genannt werden. Mit einiger Übertreibung behauptete er von sich selbst: „Ich bin der Vater des Kubismus." Er untersagte seinen Schülern, nach dem lebenden Modell zu malen und lehrte sie die Rückkehr zur Geometrie. Aus seiner Schule ist der frühverstorbene, hochbegabte Roger de la Fresnaye (1885 bis 1925) hervorgegangen, dessen Zeichnung die geometrischen Werte betont, ohne die Natur aufzugeben.

Auf Fauvisten wie Kubisten haben, wenn auch in verschiedener Weise, Negerskulpturen Einfluß ausgeübt. Durch ihren frühesten „Entdecker" Vlaminck lernte Derain sie kennen. Ob Matisse durch diesen auf die afrikanische Plastik aufmerksam gemacht wurde oder sie selbständig entdeckte, ist eine Streitfrage. Matisse jedenfalls behauptet, er sei durch einige Negerstatuen im Laden des Père Sauvage, Rue de Rennes, so stark betroffen worden, daß er eine von ihnen kaufte; er ging mit ihr zu Gertrud Stein, um sie ihr zu zeigen; bei dieser Gelegenheit habe auch Picasso sie gesehen und laut seine Begeisterung über die afrikanische Plastik geäußert. Gertrud Stein hat den Vorfall, den sie in das Jahr 1906 verlegt, bestätigt. Picasso hingegen will die Negerskulptur auf eigene Faust entdeckt haben und zwar später im alten ethnographischen Museum. Noch dreißig Jahre nachher sprach er zu Zervos von der schockartigen Erschütterung, die er damals beim ersten Anblick afrikanischer Skulpturen gespürt habe.

Lange Zeit hat man die merkwürdigen Köpfe der beiden Frauen rechts auf dem Gemälde Picassos: „Die Fräulein von Avignon" (heute im „Museum of modern Art", New York) mit Skulpturen von der Elfenbeinküste oder vom Kongo in Zusammenhang gebracht. Das Bild ist 1907 entstanden, im gleichen Jahre wie Matisses „Joie de vivre". Zu der Komposition der „Fräulein von Avignon" hat unleugbar eines der letzten Badebilder Cézannes den Anstoß gegeben. Später dürften, wie der ausgezeichnete Picassomonograph Alfred H. Barr jr. hervorhebt, Erinnerungen an Greco die endgültige Fassung mitbestimmt haben. Nach Picassos Behauptung hätte nun bei den beiden, an barbarische Masken anklingenden Frauenköpfe rechts nicht afrikanische, sondern iberische Vorbilder eine Rolle gespielt. Die „Tänzerin", gleichfalls 1907 entstanden, geht aber offensichtlich auf Skulpturen des französischen Kongos zurück. Alle diese Werke gehören noch zur vorkubistischen Epoche; sie vereinfachen, geometrisieren die Naturformen, zerlegen aber nicht das dingliche Kontinuum. Erst bei dem Porträt des Kunsthändlers Kahnweiler, Herbst 1910, sehen wir uns der katastrophischen Tatsache der völligen Desintegration der zugunsten der Kunstform geopferten Naturform gegenüber. Die Kunstform ist autonom geworden, und an Stelle des tableau-représentation ist das tableau-objet getreten. Der Künstler fügt selbstherrlich die membra disjecta des Menschen zu seiner Schöpfung zusammen, die similitudo Dei verleugnend ad majorem machinae gloriam. „Der Maler soll sich vor allem das Schauspiel eigener Göttlichkeit verschaffen", rief der Dichter Guillaume Apollinaire aus, der sich rühmte, der ästhetische



JUAN GRIS, GUITARRE UND VIOLINE

FERNAND LEGER

Führer der jungen kubistischen Maler gewesen zu sein. Hinter den großen Umwälzungen des 20. Jahrhunderts steht der Wille, die Welt zu verändern, steht der Glaube des Menschen, dazu fähig zu sein im positiven Sinne. Dieser Wille, dieser Glaube befeuert auch die Kubisten. Die Malerei soll keine Kunst der Imitation sein, sondern eine Kunst der Konzeption, die danach strebt, sich zur Kreation — zur Schöpfung — zu erheben, forderte Guillaume Apollinaire.

In der Verwerfung des Imitativen, in der Wahrung der Zweidimensionalität der Bildfläche, in der Verachtung der Anekdote — in allen diesen Punkten stimmt der Kubismus mit anderen postimpressionistischen Richtungen überein. Worin er sich von ihnen auffällig unterscheidet, ist sein Verzicht auf die Farbe, sein koloristischer Asketismus. Kein größerer Gegensatz als zwischen einem Bild Matisses und einem Bild Picassos oder Braques aus der Zeit des analytischen Kubismus! Den lauten, übersteigerten, schockartig wirkenden Farben der Fauves stellt der Kubismus eine Farbskala entgegen, die alle Farben des Spektrums ausschließt und sich auf graue, braune, schwärzliche und weißliche Töne beschränkt. Der Kubismus ist antisensualistisch, antiphänomenal, antidynamisch. Er ist zerebral, er ist statisch. So befremdlich das klingen mag, der analytische Kubismus ist aber realistisch gesinnt. Er will einen Gegenstand so genau wie möglich darstellen, aber nicht mit den Mitteln der Augentäuschung. Daher vor allem keine Perspektive! Die Öffnung eines Gefäßes wird kreisrund dargestellt, denn der Künstler weiß, daß sie kreisrund verläuft. Er will, wie Severini sagt, die gesehenen durch die gedachten Formen ersetzen. Die Seite, die sein Auge sieht, genügt ihm nicht, er zeigt auch die Seiten, die er nicht sieht. Er wandert — im Geiste — um den Gegenstand herum und gibt von ihm so viele Ansichten wieder, als er für den Aufbau des Bildes braucht. Er will zwar das Objekt „objektiv" darstellen, aber da er sich in erster Linie dem Bilde verpflichtet fühlt, trifft er eine subjektive Auswahl. An dem inneren Widerspruch zwischen Objektivismus und Subjektivismus krankt besonders der analytische Kubismus. Wenn der Kubist später Buchstaben nachahmt, ja sogar reale Elemente (Papierfragmente, Zündholzschachteln, Zeitungen, Bruchstücke von Holz) in sein Bild aufnimmt, so leitet ihn dabei sein Realismus, der jede Augentäuschung, jede Nachahmung verschmäht, aber zugleich entfernt er sich auf diesem Wege noch weiter von der überlieferten, mit der Natur in Zusammenhang stehenden Bildauffassung, die unseren Sehgewohnheiten entspricht. Der synthetische Kubismus, besonders in der Auffassung von Juan Gris, geht von einer Konstruktion aus, um zur Realität zu gelangen. „Ein Gemälde", sagt Juan Gris, „ohne die darstellende Absicht wäre meiner Meinung nach eine technische Studie, die immer unvollendet bleibt." Aber: „Wer, indem er eine Flasche malt, daran denkt, den Stoff auszudrücken, anstatt ein Ensemble farbiger Formen zu malen, verdiente eher ein Glasmacher zu sein als ein Maler. In der Malerei haben allein die architektonischen Mittel Bestand. „Cézanne bewegt sich auf die Architektur hin, ich gehe von ihr aus." Der Geist der Geometrie herrscht bei Juan Gris in seiner ganzen Strenge.

Bei Fernand Léger herrscht der Geist der Maschine, der technischen Konstruktion. „Vor allem: die Künstler sind Menschen, die unmenschlich werden wollen", stellte G. Apollinaire fest. Léger, ein erklärter Feind der griechisch-römischen Antike und der Renaissance („Die Renaissance hat alles verfälscht"), verbindet mit seiner Vorliebe für die archaischen und primitiven Stile eine Begeisterung für den Maschinismus, für das moderne durch die Technik bestimmte Leben. Er sieht die Menschen als Roboter und Automaten und die Maschinen als Lebewesen, die vor allem Kraft ausdrücken. Seine Gestalten sind magische Zeichen für Kraft und Präzision, seine Kunst ist ein Kraftzentrum, dessen Energieströme auf den verschiedensten Gebieten und Ländern aktivierend gewirkt haben. Léger verdankt man, wie Dorival hervorhebt, eine „Umwandlung der Künste der Straße": vom Plakat bis zur Geschäftsauslage; er hat die Typographie beeinflußt, und dem Film durch sein „Ballet méchanique" Anregungen gegeben. In Deutschland stehen ihm Schlemmer und Baumeister nahe.

Der Kubismus Légers ist sui generis; er ist zwar abstrakt, verzichtet aber nicht auf die Farbe, die Léger in großen glatten Flächen aufträgt.

Auch der Orphismus, entstanden 1913, hatte die Farbe wieder rehabilitiert. Der Begründer des Orphismus, Robert Delaunay, ist der französische Farbentheore-

tiker, etwa im Sinne Hoelzels. Auf seine Anregungen hin befaßte sich Paul Klee mit der Lehre der expressiven Relationen zwischen Farbqualitäten und -quantitäten. (Einiges aus den theoretischen Schriften Delaunays übersetzte Klee für die Zeitschrift „Der Sturm".)
Um die Wiederherstellung des Objekts war es dem Purismus (Ozenfant und Jeanneret) zu tun, der ein Derivat des Kubismus ist, ihm aber seine ornamentale Allüre, seinen Romantismus und die Unreinheit seiner Mittel vorwirft.

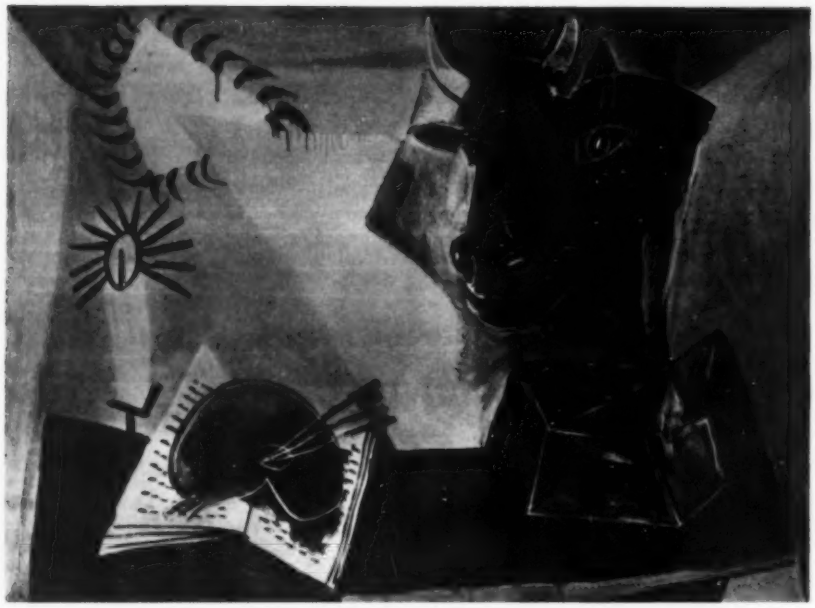
Kubisten mit Vorbehalt sind auch die Maler André Lhote, Jacques Villon und Roger de la Fresnaye und die Malerinnen Marie Laurencin und Marie Blanchard. Sie gestatten sich nicht den radikalen Bruch mit der Tradition, sondern versuchen gewisse Errungenschaften des Kubismus für eine Erneuerung der Tradition fruchtbar zu machen. Sie zählen nicht zu den „Peintres inhumaines"; und mit Recht hat man bei Ihnen von einem „Cubisme humanisé" gesprochen.

BRAQUE UND PICASSO

Es gibt nur einen konsequenten Vertreter des integralen (André Lhote würde sagen: inquisitoralen) Kubismus: Juan Gris. Aber vielleicht hat sein früher Tod die Möglichkeit späterer Wandlungen abgeschnitten.
Braque und Picasso emanzipieren sich immer mehr von der Dogmatik des Kubismus, den sie begründet haben. Sehr bald läßt Braque die Regel, die rationale Disziplin des Kubismus nurmehr als Korrektiv gelten: „J'aime la règle, qui corrige l'émotion (Juan Gris hingegen: „J'aime l'émotion, que corrige la règle").
„Für mich" erklärte Braque „ist der Kubismus oder vielmehr mein Kubismus ein Mittel, das ich geschaffen habe für meinen Gebrauch, und dessen Zweck vor allem war, die Malerei in die Reichweite meiner Begabung zu rücken. Darüber hinaus interessiert mich der Kubismus kaum, ich liebe vor allem die Malerei."
Malerei heißt auch bei Braque: Verwandlung einer Fläche durch Zeichnung und Farbe zum Bilde. Nicht zum Abbild, nicht zum Sinnbild, sondern zum eigenständigen, eigenwertigen Bild, zum tableau-objet, wobei das Objekt, der Gegenstand, seine überlieferte — relative — Souveränität einbüßt. „Ich will", sagt Braque, „daß ein Gegenstand seine übliche Bestimmung verliere, ich nehme ihn erst in dem Augenblick, da er zu nichts anderem gut ist, als in den Mülleimer geworfen zu werden, im Augenblick, da sein beschränkter Gebrauch zu Ende ist, erst dann bestätigt die Kunst seinen universalen Charakter." Wenn der Gegenstand im Impressionismus irrelevant geworden ist, so wird er bei Braque nihilisiert. Es handelt sich hier um einen fast mystischen Vorgang der Zernichtung: „Ich strebe nach dem Nichts, d. h. nach der Vernichtung des Begriffs einer Sache, um zur Sache selbst zu gelangen."
Das Stilleben, das in der kubistischen Ikonographie an erster Stelle steht, spielt auch im Werke Braques die führende Rolle; Krug, Kanne, Toilettengegenstände, Brot, Früchte, Messer, bescheidene Dinge des Alltags klingen in kammermusikartiger Verhaltenheit auf seinen Stillebenbildern zusammen. Je später sie entstanden sind, desto mehr haben sie sich von der geometrischen Verformung der frühkubistischen Bilder freigemacht, desto mehr nähern sie sich der „Realität" im überlieferten Sinne, desto überzeugender sprechen sie von Braques reiner Freude an der Malerei, die eher an Bonnard als z. B. Juan Gris denken läßt, und die französische Tradition, wie sie durch die Namen Chardin, Corot und Cézanne gekennzeichnet wird, fortsetzt.

*

Picasso ist ein modernes Synonym für Proteus. Der Vater des Malers hieß José Ruiz Blasco; seine Mutter Maria Picasso. Zuerst zeichnete Picasso seine Bilder mit Pablo Ruiz, später — seit 1897 — mit Pablo Ruiz Picasso. Seit 1901 beschränkte er sich auf Picasso. Ist es eine psychoanalytisch zu deutende Symbolhandlung, daß er den Namen des Vaters abgeworfen hat, um nur mehr den seiner Mutter zu führen?
Väterlicherseits fließt baskisches Blut in seinen Adern. Die Basken sind ein vorarisches Volk. Im baskischen



P. PICASSO, STILLEBEN MIT OCHSENKOPF

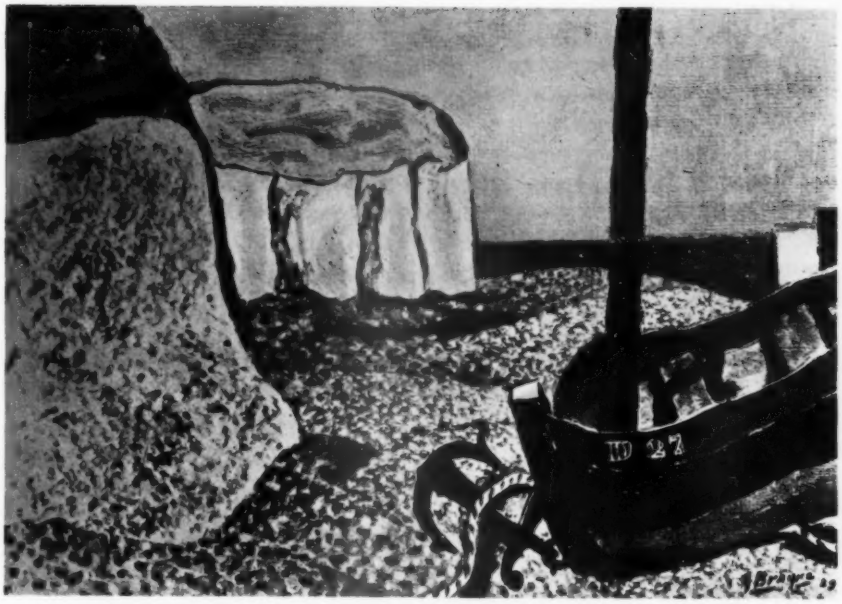
Nordspanien liegt die Höhle Altamira mit den berühmten paläolithischen Malereien.

„Geistig mehr ein Lateiner, rhythmisch mehr ein Araber" — auf diese Formel hat G. Apollinaire das ambivalente Wesen Picassos gebracht.

Spanien, von allen Ländern Europas dem afrikanischen Kontinent erd- und kulturgeschichtlich am nächsten stehend, hat die Typen des Desperados, des Abenteurers, des Konquistadors und des Anarchisten hervorgebracht. Durch die Mauren lernte es nicht nur die nonfigurative Arabeskenkunst kennen, sondern auch Aristoteles, den Vater der Scholastik und des Rationalismus. Die repräsentativsten Künstler Spaniens sind: Greco, der große Manierist, Velasquez, der große Realist und Positivist; und Goya, cauchemar plein de choses inconnues.

Der reichbegabte Knabe Pablo, Sohn eines Zeichenlehrers, setzt bereits als Vierzehnjähriger die Umwelt in Erstaunen mit dem Bild eines Bettlers, das auf Zurbaran oder Velasquez hinweist. Schon vor 1896 lernt er Greco kennen. Innerlich am nächsten steht ihm wohl Goya.

Frühzeitig beeinflussen ihn französische Künstler. Steinlen, Toulouse-Lautrec, Gauguin, van Gogh, Cézanne... In den Bildern der sogenannten „Blauen Epoche" (Ende 1901 bis Frühjahr 1904) findet er seinen eigenen Klang, wenn auch noch nicht seine eigene Form. Als Monochronist ist er Eugène Carrière verpflichtet; an Ingres und Puvis de Chavannes erinnert sein klarer, klassisch anmutender Kontur; seine Motive verdankt er Toulouse-Lautrec, von dem in dem Interieur seines Pariser Zimmers 1901 („Der blaue Raum") ein Bild an der Wand hängt. Gestalten, bei Toulouse-Lautrec vom grellen Licht der Nachtlokale übersprüht, kauern bei Picasso in blauer Dämmerung. Mit einem Liebesblick umfaßt der junge Spanier die Welt der Verruchten, Verkommenen, Entarteten. Armut und Laster erhalten bei ihm einen heimlichen Heiligenschein. Etwas später entdeckt er die Welt des Zirkus mit ihren traurigen, adelig anmutigen Gauklergestalten. Auf der „Familie der Saltimbanques" (1905), die jahrelang bei Hertha von König in München hing, ruhte das Auge Rainer Maria Rilkes; die fünfte der Duineser Elegien singt davon.



GEORGES BRAQUE, STRAND

Die „Rosa Epoche" (1905—1906) leitet zur prokubistischen Epoche über. Als Picasso 1914—1915 nach den verwegensten Experimenten des abstrakten Kubismus plötzlich zu Ingres zurückzukehren scheint, stiftet er Verwirrung und vermehrt sie noch, als er später gleichzeitig im „realistischen" und kubistischen Stil malt (Sitzender Pierrot, realistisch — der Geigenspieler, abstrakt kubistisch, beide 1918 datiert). Auch in der Folgezeit bleibt seine Ästhetik „doppelgeleisig". In den „Drei Musikanten", 1921 in zwei Fassungen entstanden, gipfelt der synthetische Kubismus Picassos, in den „Drei Grazien" von 1924 sein Neoklassizismus. Gleichzeitig entstehen starkfarbige Stilleben auf denen die gekrümmte Linie die Gerade verdrängt hat. In dem Zeitraum 1925—1927 malt er seine Bilder — z. B. „Drei Tänzer" — in einem „konvulsivischen" Stil, der die Begeisterung der Surrealisten erregt. In dem gleichen „beunruhigenden", höchst subjektiven Stil ist die „Frau in einem Armstuhl" (datiert 5. Mai 1929) gemalt. In der Zwischenzeit hat Picasso alternierend abstrakte und klassizistische Werke geschaffen. Im Sommer 1934 wohnt Picasso in Barcelona Stierkämpfen bei: sie regen ihn zu Stierkampfbildern an, die als Vorstufen zu seinem berühmtesten Werk gelten dürfen. Gemeint ist das riesige Bild „Guernica", das 1937 entstanden ist. In einer Radierung mit Gedicht („Sueño y Mentira de Franco", Traum und Lüge Francos) hatte er sich bereits leidenschaftlich gegen den Caudillo gewandt. Die Bombardierung der baskischen Stadt Guernica am 28. April 1937 durch deutsche Flieger im Dienste Francos wirkte auf ihn wie der „Dos de Mayo" auf Goya. Die nächtliche „Erschießung der Aufständischen am 2. Mai 1808" von Goya ist das erste „moderne" Historienbild; das zweite ist die „Erschießung des Kaisers Maximilian" von Manet, das dritte „Guernica" von Picasso. Goya und Manet haben Visionen des Grauens mit naturalistischen Mitteln gestaltet, Picasso ist auch in „Guernica" Antinaturalist. Der Künstler selbst will sein Wandbild allegorisch-symbolisch verstanden wissen, aber wer darf sich rühmen, die Sprache Picassos ganz zu verstehen? „Wie wollen Sie", sagt Picasso zu seinem Eckermann Zervos, „daß ein Betrachter mein Bild so

erlebt, wie ich es erlebt habe. Wie kann man eindringen in meine Träume, in meine Instinkte, in meine Sehnsüchte, in meine Gedanken — vor allem wie kann man erfassen, was ich da vielleicht hineingelegt habe wider meinen Willen?" Gesinnungsmäßig, nicht formal bedeutet „Guernica" eine Absage an den l'art pour l'art-Standpunkt, zu dem sich Picasso bekennt, wenn er sagt: „Glauben Sie, mich interessiert es, daß dieses Gemälde zwei Personen darstelit? Die zwei Personen haben existiert, sie existieren nicht mehr.... Das sind für mich nicht mehr zwei Personen, sondern Formen und Farben". Wenn man die Zweiteilung: „l'art pour l'art" und „l'art engagé" gelten läßt, so müßte man „Guernica" der engagierten Kunst zurechnen — wie auch die zeitpolitischen Bilder, die Kokoschka im zweiten Weltkrieg geschaffen hat. Mit Tendenzkunst jedoch hat Guernica nichts zu tun. „Nicht die leidenschaftliche Anteilnahme vernichtet das Kunstwerk", sagt Malraux, „sondern die Absicht, etwas zu beweisen; weder die Anteilnahme noch die Distanz des Künstlers machen den Wert eines Werkes aus, sondern die Übereinstimmung zwischen dem, was es ausdrückt, und den Mitteln, die es verwendet."

*

In den vierziger Jahren hat Picasso die Serie seiner „Monstren", seiner Ungeheuer geschaffen. Sind diese enthumanisierten Gorgonenhäupter Ausdruck seines Grauens vor einer Menschheit, die durch die blutigen Greuel des zweiten Weltkrieges ihr Anrecht auf das Menschenantlitz verwirkt hat? Sie haben im Publikum Abscheu und Empörung erregt. Aber auch die brutalen Demonstrationen gegen Picassos Bilder, 1944 in Paris, 1946 in London konnten nicht verhindern, daß sich sein Ruhm immer mehr ausbreitete und heute fast den ganzen Erdkreis umspannt. Worin besteht das Geheimnis seiner mondialen Wirkung? Doch wohl in der bannenden Repräsentanz des apokalyptischen 20. Jahrhunderts, die kein Dichter, kein Musiker, kein Denker so vollkommen erreicht wie Picasso, in dem der luziferische Geist der Verneinung und Zerstörung auf unheimlich magische Weise schöpferisch geworden ist.

P. PICASSO, GUERNICA

DIE MALERPOETEN

Auf einem Gang durch die Rue des Martyrs bemerkte Picasso bei einem Bildertrödler ein Frauenporträt, das ihm ausnehmend gefiel. Er erkundigte sich nach dem Preis. „Fünf Francs", sagte der Ladeninhaber, „Sie können es übermalen." Picasso kaufte das Bild, es war von Henri Rousseau.

Im gleichen Jahr noch, 1908, veranstaltete Picasso zu Ehren des Söldners, das seither berühmt gewordene Bankett im „Bateau Lavoir", an dem die Schriftsteller Apollinaire, Jacob, Salmon, Warnod und Raynal, die Maler Braque und Marie Laurencin sowie Leo und Gertrud Stein teilnahmen. „Wir sind die beiden größten Maler unserer Epoche", sagte Henri Rousseau zu Picasso, „Sie im ägyptischen, ich im modernen Stil".

Seit 1908 erfreute sich der Meister von Plaisance, Henri Rousseau gerade in kubistischen Kreisen wachsender Bewunderung. Auf den ersten Blick scheinen seine kindliche Treue zur Realität und die Aufsplitterung des Realobjekts im analytischen Kubismus unüberbrückbare Gegensätze zu sein. Aber erinnern wir uns, daß auch der Kubismus realistisch gesinnt war und das im Impressionismus abhanden gekommene, zu farbigen Atomregen zersprühende Ding in seiner Totalität darstellen wollte, unabhängig von der Augentäuschung, nicht als Phänomenon sondern als Konkretum, nicht dem optischen Eindruck vertrauend, sondern der geistigen Erfahrung. Nun: auch bei Rousseau und den andern peintres naifs handelt es sich um „gewußte", nicht nur optisch registrierte Realität — um Vorstellung, nicht um Sicht. Die maîtres populaires de la realité, wie man die peintres naifs auch genannt hat, wissen, daß der Himmel blau und die Bäume grün sind, und dieses Wissen gilt ihnen mehr als der Augenschein, der ihnen vielleicht andere Farben zeigt — in dieser Hinsicht verfahren sie wie die primitiven Meister. Als Ungelernte kennen sie nicht die in Jahrhunderten aufgehäuften, oft zu Konventionen erstarrten Erfahrungen der Werkstätten und Akademien und gestalten mit einer Unbefangenheit, die manchmal den Zauber des Ursprünglichen erreicht. Vor der Gefahr des allen Künstlern so verhaßten „Chic" brauchen sie sich nicht in acht zu nehmen. Und ihre „Ungeschicklichkeit", ihr Mangel an Routine zwingt sie zu Vereinfachungen, die wie Abstraktionen wirken. Der Auseinanderfall von Gehalt und Form, die Verabsolutierung der Form, die Gleichgültigkeit gegen Gehalt und Inhalt — diese ganze Problematik der modernen Kunst existiert für sie nicht. Der Gehalt, und zwar der poetisch-sentimentale Gehalt, ist ihnen das wichtigste, ist ihnen so wichtig, daß z. B. Henri Rousseau seine Bildertitel zu langatmigen Beschreibungen erweitert: „Der Löwe, vom Hunger gequält, wirft sich auf die Antilope, verschlingt sie; der Panther wartet gespannt auf den Augenblick, wo auch er seinen Anteil bekommt. Fleischfressende Vögel haben ein Stück Fleisch herausgehackt aus dem Rücken des armen Tiers, das Tränen vergießt." „Sonnenuntergang". So lautet der „Titel" eines Bildes, das Henri Rousseau 1905 im Salon d'Automne ausgestellt hat. — Auch die in der modernen Malerei seit dem Impressionismus verpönte Anekdote steht bei den peintres naifs hoch in Ehren, und 1936 zeigt Dominique Paul Peyronnet, der Farbenlithograph, auf einer Ausstellung sein Bild „Le Passeur de la Moselle", zu dem ihm ein volkstümlich patriotisches Lied auf die Heldentat eines Fährmanns im Krieg 1870 inspiriert hat.

Die Rehabilitierung des Inhalts durch die peintres naifs ist, wie man noch sehen wird, von größter Bedeutung für die postkubistische Entwicklung.

*

Gauguin, der wie Pissarro die Bilder des „Zöllners" gekannt und geschätzt hatte, rühmte besonders die „Qualität der unvergleichlichen Schwärzen" bei ihm. Auch in der Verwendung der verschiedenen Grüns beweist Rousseau einen Farbensinn, der ihn den großen Meistern gleichstellt. Und immer beruhen seine Kompositionen auf einem angeborenen Wissen um die Gesetze der Proportionen und des Gleichgewichts. Seine imaginative Kraft ist besonders in seinen Urwaldbildern außer-

1

2

3

4

ordentlich; sie gehen wahrscheinlich nicht auf eigene Anschauung zurück, denn man bezweifelt heute mit Recht, daß Rousseau, wie die Rousseaulegende behauptet, in Mexiko war; vielmehr wird angenommen, daß gelegentliche Besuche im Jardin des Plantes den Anstoß zu den Urwaldvisionen gegeben haben. — Ebensoviel Poesie wie in der Ferne entdeckte Rousseau in der Nähe, in seiner alltäglichen Umgebung, als Maler der Pariser Vorort-Landschaft. Neben Blumenstücken und Stilleben von altmeisterlicher Dichtigkeit hat er noch große Allegorien gemalt, wie z. B. den „Krieg", der seit kurzem im Louvre hängt, Allegorien, in denen die Bildkraft alle reflektierenden Elemente aufgesogen hat.

Henri Rousseau hatte ein kleines Amt bei der städtischen Steuer in Paris, Louis Vivin erwarb sich seinen Lebensunterhalt als Angestellter der Post, Seraphine Louis, genannt Seraphine von Senlis war Zugehefrau, Dominique Paul Peyronnet ein tüchtiger Lithograph, Camille Bombois Erdarbeiter und Mitglied eines Jahrmarktzirkus, André Bauchant Angestellter in verschiedenen Berufen, René Rimbert Postler, Jean Eve zuerst Arbeiter, dann „Zöllner" wie Rousseau....

Vivin gibt auf seinen Architekturbildern die „gewußten" Einzelheiten mit jener Genauigkeit wieder, auf die alle peintres naifs großen Wert legen; aber indem er jeden Pflasterstein, jeden Ziegel, jede Quader sorgfältig umrandet, überspinnt er die Bildfläche zugleich mit einem ornamentalen Gitterwerk. Die buchstäblich wiedergegebene Wirklichkeit erhält einen Zug ins Unheimliche, Überwirkliche, Surrealistische. Das ist der Fall bei Vivin, aber auch bei den Blumenstücken, die Seraphine beim Schein eines „ewigen Lichts" vor einer Madonna malt.. André Bauchant behandelt Stoffe aus der Mythologie und Geschichte mit rührender Vertraulichkeit, Camille Bombois bevorzugt bengalische Lichteffekte, Dominique Paul Peyronnet zeichnet sich als Marinemaler aus, René Rimbert bewundert Vermeer van Delft, aber seine Straßenbilder von der rive gauche und seine Stilleben stellen die Architekturen und Dinge mit jener präzisen Härte dar, der man in der „Neuen Sachlichkeit" be-

1 André Bauchant . 2 Jean Eve
3 Louis Vivin . 4 Camille Bombois

HENRI ROUSSEAU, DER SOMMER

SUSANNE VALADON, LANDHAUS

MAURICE UTRILLO, MONTMARTRE

gegnet; Jean Eve fand sich in seinen realistischen Bestrebungen durch Courbet bestätigt .....

*

Die Maitres populaires de la realité sind Laienmaler — als solche stehen sie gewissermaßen außerhalb ihrer Zeit, deren geistige und formale Probleme sie nicht einmal ahnen. Dies unterscheidet sie grundsätzlich von autodidaktischen Malern wie Suzanne Valadon oder Maurice Utrillo, die sich im Anschluß an die Kunst ihrer Zeit entwickelten.

Valadon, Maria Clementine, genannt Suzanne Valadon, war zuerst Jahrmarktsakrobatin, dann Modell bei Puvis de Chavannes, Renoir und Lautrec gewesen. Ihren Trieb zu zeichnen hatte sie von Kindheit an auf jede mögliche Weise befriedigt. Der erste, der ihr Talent entdeckte, war Lautrec. Er schickte sie zu Degas, in dem Suzanne einen Bewunderer und Gönner fand. Immer wieder forderte er sie auf, ihn doch mit ihrer Zeichenmappe zu besuchen. Der Konturenstil der Schule von Pont Aven hatte sie stark beeindruckt, und sie versuchte ihn auf die naturalistische Sujets anzuwenden. Durch den Maler André Utter, den sie 1909 in zweiter Ehe heiratete, war sie mit Picasso, Braque, Derain, Modigliani u. a. bekannt geworden, und der Umgang mit diesen Malern ermutigte sie, den Zeichenstift gegen den Pinsel

MARC CHAGALL, ÜBER MEINER STADT

zu vertauschen. Sie malte Akte, Gruppenporträts und Stilleben, die mit ihrer unkonzilianten, harten Formengebung das große Publikum kopfscheu machten, aber den Beifall der Kenner fanden.

Die Umgebung hatte es nicht leicht mit ihr. Ihre Temperamentsausbrüche müssen oft fürchterlich gewesen sein — „terrible Maria" nannte sie Degas in den Kärtchen, die er ihr ab und zu schrieb. 1882 gebar sie einen unehelichen Sohn, den kleinen Maurice, den der spanische Greco-Monograph und Maler Miquel Utrillo aus Gutherzigkeit adoptierte. Der eigentliche Vater war ein gewisser Boissy, ein schlechter Maler und gewohnheitsmäßiger Trinker, dessen Mutter durch Selbstmord endete. Ein schlimmes Bluterbe, das sich bald bei Maurice bemerkbar machte. Schon mit 10 Jahren zeigte er Neigung zur Trunksucht, mit 18 Jahren mußte er deswegen das Asyl Sainte Anne aufsuchen. Der behandelnde Arzt riet, ihn mit Malübungen zu beschäftigen. Maurice sträubte sich gegen die Zumutung, aber die energische Mutter überwand seinen Widerstand. Schon seine frühesten Versuche, die eine gewisse Vorliebe für Bilder von Pissarro und Sisley verrieten, bewiesen seine Begabung — er brauchte nichts lernen, da er alles von Natur aus konnte.

Man unterscheidet mehrere Manieren in seiner Entwicklung. In die Jahre seiner ärgsten alkoholischen Ex-

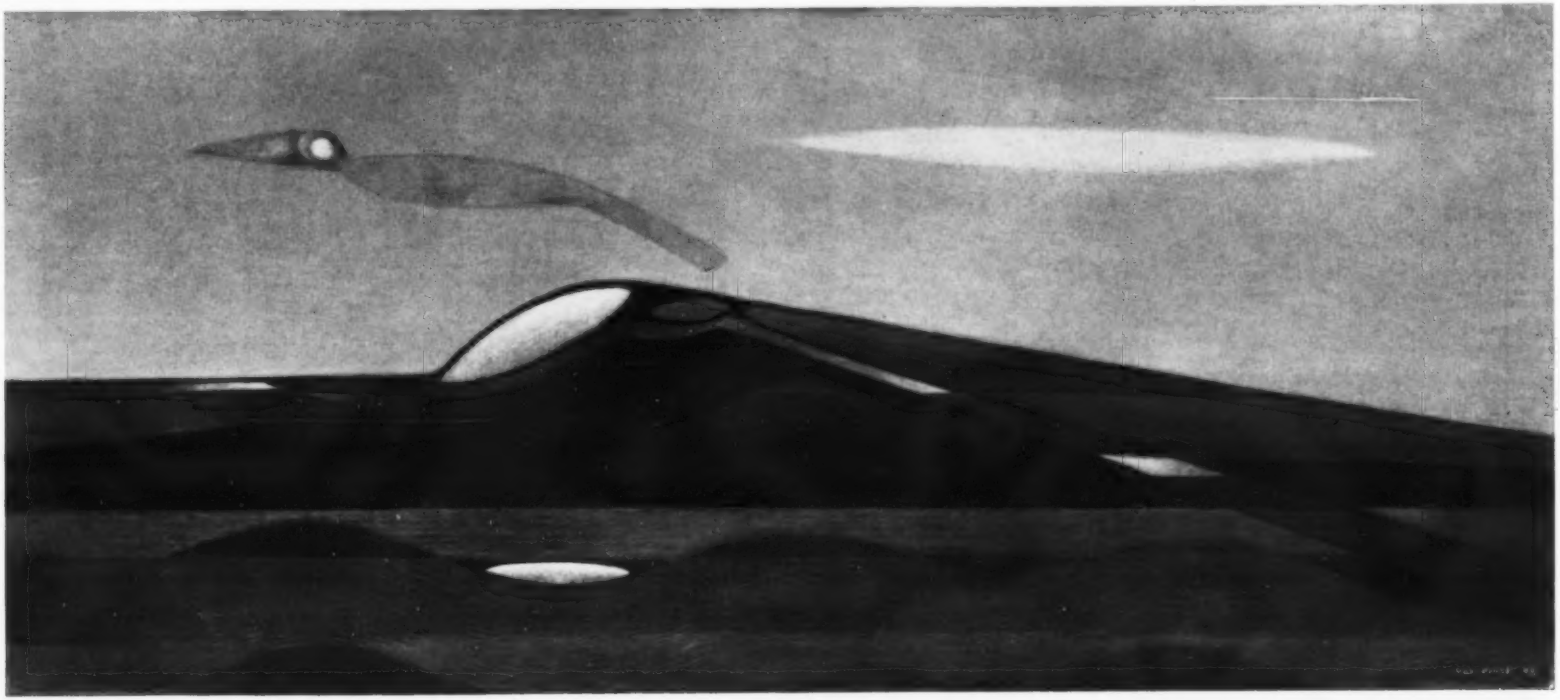
zesse, die ihn mehrmals in die Klinik des Dr. Revertegat brachten, fiel seine berühmte „manière blanche" (1909/10—1913/14). Zwischen 1908 und 1909 malte er insgesamt 600—700 Bilder, also durchschnittlich ein Bild pro Tag. Manchmal dienten ihm Postkarten als Vorlagen. Die Ausstellung in der Galerie Lepoutre, Dezember 1919, machte ihn berühmt. 1923 konnte er mit seiner Mutter Suzanne und Utter ein feudales Schloß erwerben. Seine spätere Manier ist farbiger, härter in der Zeichnung und wohl nicht unbeeinflußt von den peintres populaires. Kindheitserlebnisse sind auch für Utrillo der Nährboden seines Schaffens. Immer wieder hat er in den Vorstadtvierteln seiner Kindheit die Motive seiner Bilder gefunden. Er malte die Kirche von Montmagny, Sacré Coeur, die Place du Tertre, die Rue Cortot, die Rue de l'Abrevoir, das Haus von Berlioz, Lapin agile.... Alle Schwermut seiner verzweifelten Seele, alle Liebe zum Kinderland und alles Heimweh danach legte er in diese Stadtlandschaften mit ihren aussätzigen Mauern, ihren rachitischen Bäumen, ihren einsamen Laternenpfählen und bleigrauem Himmel. Es ist eine romantische Poesie, die an Romane von Charles Louis Philippe erinnert und an manche Gedichte des Österreichers Georg Trakl.

Was man von Utrillo sagen kann: daß seine Bilder das Heimweh nach dem Kinderland aussagen, gilt auch von dem russischen Juden Marc Chagall, der zu der „Fremdenlegion" der modernen französischen Malerei gehört wie sein Landsmann Soutine, wie die polnischen Juden Marcoussis und Moise Kisling, die Italiener Modigliani und Severini, die Spanier Picasso, Juan Gris, Miro, Salvador Dali, der Holländer van Dongen, der bulgarische Jude Pascin, der Deutsche Max Ernst, der Japaner Foujita, der Tscheche Coubine .....

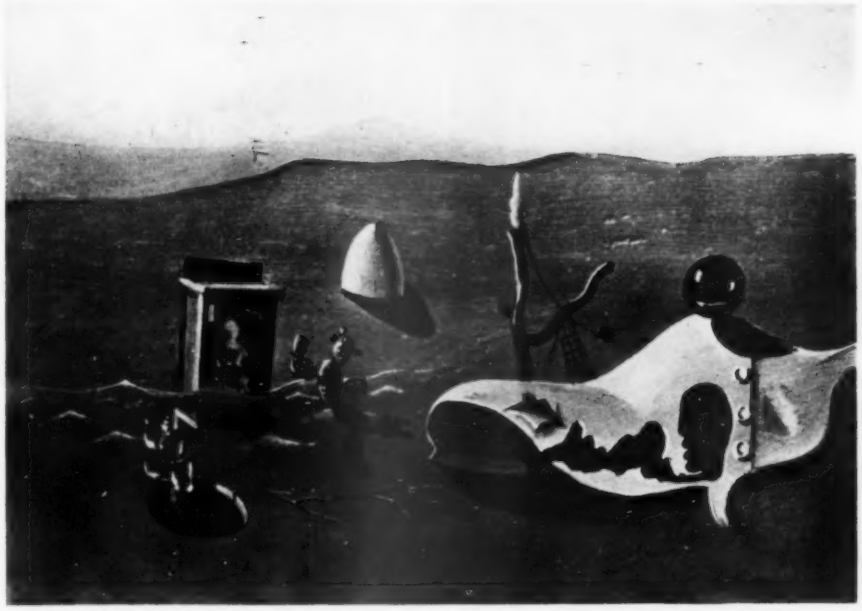
Witebsk oder genauer: das Ghetto dieser russischen Landstadt ist seine Heimat. Die legendenfrohe, chassidische Mystik — eine späte Auflehnung gegen den talmudischen Rationalismus, die wir durch Martin Buber kennen — tönte damals das religiöse Leben der östlichen Judenschaft. Russische Muschiks, jüdische Händler, fromme, weise Rabbiner, kecke betrunkene Soldaten, dralle Bauerndirnen und die Haustiere: Kühe, Katzen, Hähne kommen auf Chagalls Bildern immer wieder vor. Dazu buntgestrichene Holzhäuser, sabbatstille Kammern mit siebenarmigen Leuchtern, orthodoxe Kirchen mit Zwiebeltürmen. Oft liegt Schnee auf Straßen und Dächern. Wahrscheinlich verdankt Chagall manche Motive, die Farbenbuntheit, die kindliche Einfältigkeit den Schildermalern seiner Heimat. Das Theater (Habima) und das russische Ballett (Leon Bakst, Diaghilew) sind wohl nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben. Dann erfolgte die Berührung mit dem Westen: nach Deutschland kam er gerade recht, um an den Kämpfen des Expressionismus („Sturm") teilzunehmen, in Frankreich drangen Fauvismus und Kubismus auf ihn ein. Der antinaturalistische, irrationale Zug der westeuropäischen Kunstrevolutionen bestätigte sein eigenes Wollen, aber die Beschränkung auf formale Probleme war ihm unmöglich. Er ist der geborene Fabulierer, der gerne Legenden, Märchen, Burlesken und Träume erzählt. Er hat mit der kausalgeordneten Erfahrungswelt gebrochen: Menschenleiber durchfliegen den Luftraum, vom Rumpf getrennte Köpfe schweben, Katzen haben Menschengesichter .... Am liebsten würde Chagall wohl seine gemalten Rapsodien mit Volksmelodien auf der Geige begleiten.

Während seiner Emigrantenjahre in Amerika hat er Illustrationen zur „Bibel" und zu den „Toten Seelen" gezeichnet. Für die Bibel konnte er aus seinem Judentum, für den Roman Gogols aus seinen russischen Erinnerungen schöpfen. Auch zu den in jiddischer Sprache geschriebenen Erinnerungen seiner plötzlich gestorbenen Lebensgefährtin Bella, der „Braut mit den weißen Handschuhen", hat er Zeichnungen gemacht. Man wäre versucht zu sagen, daß der Illustrator Chagall größer ist als der Maler, aber wer möchte seine farbenfrohen Bilder missen?

LÉON GISCHIA, STILLEBEN



MAX ERNST: VOGEL, EI, MEER UND SONNE

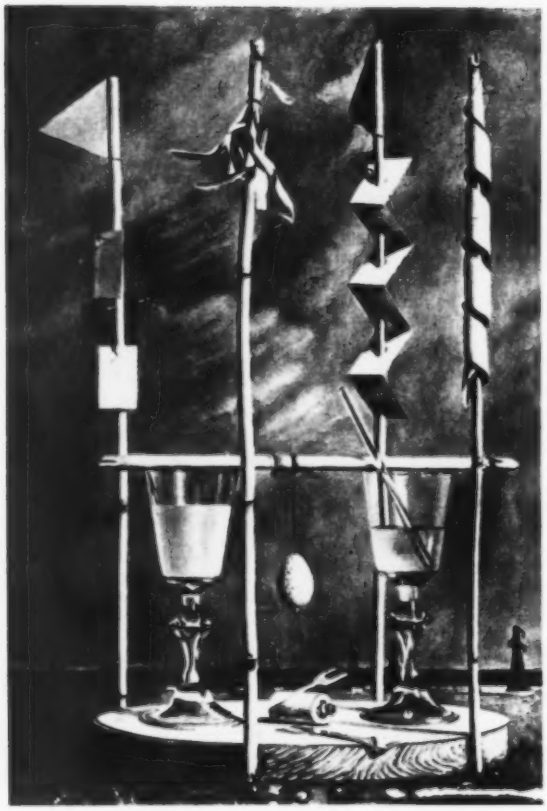


SALVADOR DALI

DER SURREALISMUS

Dem Formalismus der modernen Malerei seit Cézanne haben Chagall und die maîtres populaires de la realité eine inhaltsbetonte Kunst entgegengesetzt. Schon in dieser Hinsicht sind sie Vorläufer des Surrealismus, dem es um Inhalt, nicht um Form zu tun ist.

Der Surrealismus ist dem dadaistischen Ei entschlüpft und trägt noch die Schalen seiner Herkunft. Dada, von drei Vätern gezeugt: einem Rumänen (Tristan Tzara), einem Deutschen (Richard Huelsenbeck) und einem Elsäßer (Hans Arp) trat am 9. Februar 1916 in Zürich ins Leben, als das nihilistische Bewußtsein Europas, durch den Krieg verschärft, einen vorläufigen Höhepunkt erreichte. In dem Züricher Caféhaus „Cabaret Voltaire" fanden die frühesten dadaistischen Kundgebungen statt. Am 28. Juli 1916 erschien das erste dadaistische Werk: „La première aventure de M. Antipyrine" von Tristan Tzara. Dadas große Stunde schlug, als Tristan Tzara, „wie ein Messias erwartet", in Paris einzog. Die von ihm nach futuristischem Muster veranstalteten „spectacles-provocations" entfesselten eine Serie von Skandalen. Ein Manifest Aragons bestand aus einer Litanei von Negationen, die in „Nichts, Nichts" ausklang. Die echten Dadaisten waren konsequent genug, um auch Dada zu verneinen. In der dadaistischen Kunst steigerte sich die Auflehnung gegen den Gegenstand zur „absoluten Krise des Modells", zur „Ikonoklasie ohne Pardon". Wenn Marcel Duchamps die Mona Lisa mit einem Schnurrbart verunstaltete, so befriedigte er damit die antiidealistischen, nihilistischen Affekte Dadas. Aus Nadeau's „Histoire de Surrealisme" (Paris 1945) erfährt man, wie es zur Selbstzerstörung Dadas kam. Aber aus den Elementen seines Nihilismus bildete sich eine neue Bewegung: der Surrealismus. Ihr Dalai Lama war André Breton, ein psychoanalytisch orientierter Mediziner und Literat, der, bevor er in der Dadabewegung eine führende Rolle übernahm, an der Spitze einer Gruppe esoterischer Schriftsteller gestanden und mit ihnen 1919 die Zeitschrift „Literature" gegründet hatte. Er verkehrte mit Paul Valery und Guiliaume Apollinaire, doch am meisten beeindruckte ihn ein gewisser Jacques Vaché, ein „sehr eleganter, rothaariger Jüngling", der es in der Kunst, allen Dingen (ausgenommen den



ROY

ANDRE MASSON

Dingen der Herrenmode) wenig Wert beizumessen, zur Meisterschaft gebracht hatte. Von diesem makabren, nihilistischen Dandy, der einige Tage nach dem Waffenstillstand Selbstmord beging, stammte der Ausspruch: „Ein Mensch, der glaubt, ist merkwürdig." Er wurde eine Art Schutzheiliger der surrealistischen Bewegung. 1924 veröffentlichte der Surrealismus sein erstes Manifest. Wie der Dadaismus ist auch er nihilistisch und destruktiv: die ganze „Welt" soll bis auf die Wurzeln zerstört werden, d. h. die europäische Welt mit allen ihren Werten auf religiösen, moralischen, sozialen und nationalen Gebieten, mit ihrem „Regime des Geistes", ihrem Primat der Logik. Hingegen schätzt man Asien, nicht nur als „Vaterland der Weisen", sondern vor allem als Reservoir barbarisch zerstörender, irrationaler Kräfte. An Stelle des Geistes soll das neue freudianische Reich des Unbewußten treten mit seinen Provinzen des Traums, der halluzinatorischen Zustände, des Wahnsinns, und über ihm soll das Banner der „libido" wehen. Der Surrealismus beabsichtigte ursprünglich keineswegs eine literarische oder künstlerische Schule zu gründen. In seiner ersten, der intuitiven Phase suchte er auf experimentellem Wege zu wissenschaftlichen Ergebnissen zu gelangen, in seiner zweiten (phase raisonnante) wollte er sich an der sozialen Revolution beteiligen. In beiden Fällen scheiterte er. Das zweite Manifest (1929) beklagte, daß die wissenschaftlich experimentelle Seite der Bewegung zugunsten der künstlerischen an Bedeutung verloren habe. Und für die Moskauer Orthodoxen waren Breton und sein Anhang Häretiker; schlimmer noch: Trotzkisten.

Produktiv und erfolgreich war der Surrealismus nur auf dem Felde der Kunst und Literatur. In der Malerei rechnete er Ensor, Paul Klee, Pierre Roy, Chagall, Picasso und Giorgio de Chirico zu seinen Vorläufern, beziehungsweise Vertretern.

GIORGIO DE CHIRICO

JOAN MIRO

Pierre Roy und de Chirico erlebten Landschaften, Dinge, Menschen in einer Entfremdung, die traumhaften Charakter hatte. Ein Kunstwerk müsse, verlangte de Chirico, vollkommen aus den Grenzen des Menschlichen heraustreten, der gesunde Menschenverstand und die Logik schaden ihm, es müsse sich dem Traum und der kindlichen Realität nähern.

In der „Pittura metafisica" (mit ihrem Hauptwerk „Le muse inquietanti" 1917) erneuerte Chirico den mystischen Perspektivismus Paolo Ucellos und Pieros della Francesca, indem er monotone Arkadenarchitekturen auf verlassenen Plätzen darstellte, wo Mannequins mit ovalen gesichtslosen Köpfen bedrohliche Schatten werfen. Die Poesie dieser archäologischen Phantasiestücke und scenographischen Prospekte wirkt herzbeklemmend, sie beruht aber mehr auf illustrativer Erfindung als auf farbiger und formaler Gestaltung. „Picasso ist ein Maler, dessen Bilder Gedichte, de Chirico ein Dichter, dessen Gedichte Bilder sind", hat Jean Cocteau, ein leidenschaftlicher Bewunderer de Chiricos, gesagt.

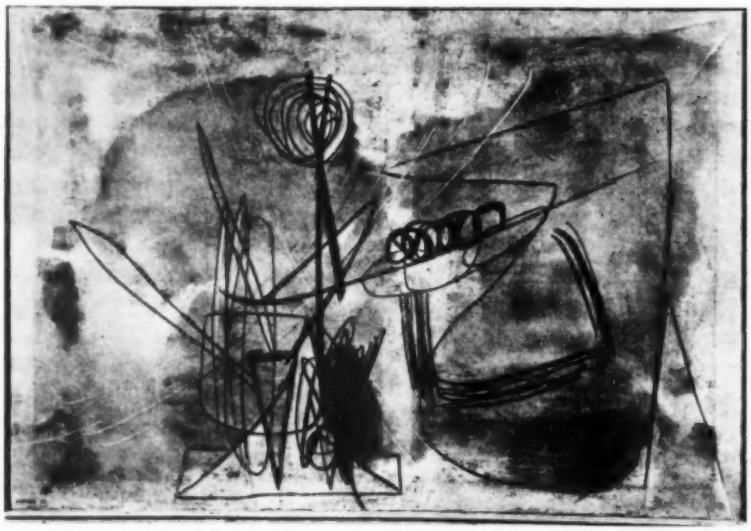
Während Maler wie Dunoyer de Segonzac in der „unbewußten Verwandlung" der äußeren Welt den schöpferischen Akt des Künstlers erblicken und mit dem Realismus zugleich das „bel fare" erneuern, erklärt der Surrealismus seine Feindschaft gegen die „realistische Attitude" und zugleich seine Verachtung gegen das „schöne Handwerk", das er zu den „technischen Gaukeleien" rechnet. „Das Werk der bildenden Kunst", sagt André Breton, „hat sich auf ein rein inneres Modell zu beziehen oder wird seine Existenzberechtigung verlieren". Um ihre Verachtung für die „technischen Gaukeleien" zu dokumentieren, bedienen sich die Surrealisten einer Malweise, die es dem gelecktesten Akademismus gleichtut. Wahrscheinlich will die akademische Malweise ebenso parodistisch verstanden sein, wie die Genauigkeit in der Nachahmung des Gegenständlichen und Stofflichen. Dieser photographische Naturalismus

steht in einem aufreizenden Widerspruch zu der Irrealität der vom Künstler imaginierten und dargestellten Welt. Wenn Max Ernst Ausschnitte aus Familienblättern oder Fotos der Plüschzeit zu völlig irrationalen, ja absurden Kompositionen montiert („collages"), wenn Dali auf seinen Stilleben die heterogensten Gegenstände zusammenkoppelt, so stachelt sie dabei eine Art romantischer Ironie zu Scherz und Satire auf; die tiefere Bedeutung suchen sie in der Transparentmachung der Absurdität des Lebens. Mit Hilfe der sogenannten „Paranoia-Kritik" bemühte sich der Spanier Salvador Dali um eine „Systematisierung der Verwirrung" und eine „Totaldiskreditierung der realen Welt". Ausgehend von dem „ready made", dem fabrikmäßig hergestellten, aber seinem Zweck entfremdeten Gegenstand Marcel Duchamp's kreiert Dali den „surrealistischen Gegenstand", worunter er jedes „Objet depaysé" versteht, d. h. jeden Gegenstand, der aus seinem gewöhnlichen Rahmen hinaustritt, zu andern Zwecken als denen seiner ursprünglichen Bestimmung verwendet wird, oder dessen Zweck man nicht kennt.

Die Feinmalerei Dalis, seine „Rückkehr zu Meissonier", hat ebensoviel zu seiner ephemeren Weltberühmtheit beigetragen, wie seine sensationellen, auf Schockwirkung abzielenden Bildinhalte. Bei Yves Tanguy hat die Materie noch nicht die uns bekannten Gestalten und Formen angenommen, und daher rühmt André Breton, daß uns Tanguys Bilder einen Blick in die „Kulissen des Lebens" gewähren.

Der Katalane Joan Miro, seit 1919 in Paris, aktiviert Seelenschichten, die bis zur Unterstufe der europäischen Altsteinzeit hinabreichen; seine graphischen Blätter lassen an die Lehmritzungen von Hornas de la Pena denken, denn wie bei diesen handelt es sich „um die bloße Aufzeichnung einer emotionalen Entladung", ohne vernunftmäßige Kontrolle. Dieses psychischen Automatismus wegen wird auch Paul Klee von den Surrealisten geschätzt .....

Als Antidot gegen den Formalismus hat der Surrealismus eine therapeutische Rolle gespielt, aber seine Überbetonung des Inhaltlichen — bis zur völligen Verachtung des Handwerks — hat die Malerei zu einem Mittel für außerkünstlerische Zwecke degradiert. Von Haus aus literarisch, schuf er seine bedeutendsten Leistungen auf dem Gebiete der Literatur. Kein einziges surrealistisches Gemälde kann es an künstlerischer Bedeutung z. B. mit dem berühmten 15. Kapitel des Romans „Ulysses" von James Joyce aufnehmen.



HANS HARTUNG, KOMPOSITION IN BLAU (1938)

FRANZÖSISCHE MALEREI HEUTE

Mit dem Surrealismus ist die Epoche der großen Kunstrevolutionen, die das erste Viertel des XX. Jahrhunderts auf beispiellose Weise dramatisiert haben, vorläufig zu Ende gegangen.

Die Mitglieder der Gruppe „Jeunes Peintres de la Tradition" (Galerie Braun) wie Gischia, Pignon oder Fougeron schöpfen aus einem Reservoir, das sich aus fauvistischen, kubistischen und surrealistischen Errungenschaften gebildet hat. Gischia (geb. 1903), von Matisse ausgegangen, hat auch von seinem Freunde Léger Anregungen empfangen. Pignon (geb. 1905), dessen Eltern eine Kneipe in einer nördlich gelegenen Bergwerksgegend Frankreichs betrieben, geriet mit der modernen Malerei zum erstenmal in Berührung durch zwei billige Monographien über Roger de la Fresnaye und Matisse. In Paris dann verdiente er sich tagsüber sein Brot als Arbeiter, um die Abendkurse der Schule Germain Pilon besuchen zu können; auch ging er fleißig in die Museen. André Lhote, Gromaire und Lurçat ermunterten ihn bei seinen ersten künstlerischen Versuchen; Cézanne, Léger, Rouault, Braque, vor allem aber Picasso waren seine Vorbilder. In den konstruktiven Formen näherte er sich dem Kubismus, aber seine koloristische Begabung zog ihn zu den Fauves. Fougeron (geb. 1913), proletarischer Herkunft, arbeitete, bevor er Maler wurde, in der Metallindustrie. Matisse verdankt er entscheidende Eindrücke. In seinem Bild „Indigente", 1947, das eine kaffeemahlende alte Frau darstellt, und in den „Fischhändlern", die im Salon d'Automne 1948 ausgestellt waren, wendet er sich dem sozialen Thema zu.

Vom Surrealismus ausgegangen ist André Marchand, geb. 1907. Später kehrte er sich enttäuscht von ihm ab. Nicht ohne Einfluß auf ihn blieben Picasso und Derain. In seinen festgebauten Bildern findet er oft eigenartige Farbklänge. — André Masson (geb. 1896) hatte sich 1924 dem Surrealismus angeschlossen. Auch er löste sich von ihm. Seine Begabung ist mehr zeichnerisch als koloristisch. — Jean Lurçat (geb. 1892), hervorgegangen aus der dem Surrealismus vorangehenden „Peinture onirique", erwarb sich große Verdienste um die Wiederbelebung der französischen Teppichweberei, wobei ihn vor allem Marcel Gromaire (geb. 1892) unterstützte. Gromaire gehörte wie Goerg (geb. 1893), Yves Alix, La Patellière (1886—1932) und Bompart zu der von Le Fauconnier (geb. 1881) bestimmten Expressionistengruppe, die etwas wie ein Fremdkörper innerhalb der französischen Malerei wirkt; nordisch-germanische Einflüsse — solche von Breughel und Grünewald in Goergs apokalyptischen Bildern — nähern sie modernen deutschen Malern; vor manchen Werken Goergs fühlt man sich an Otto Dix erinnert.

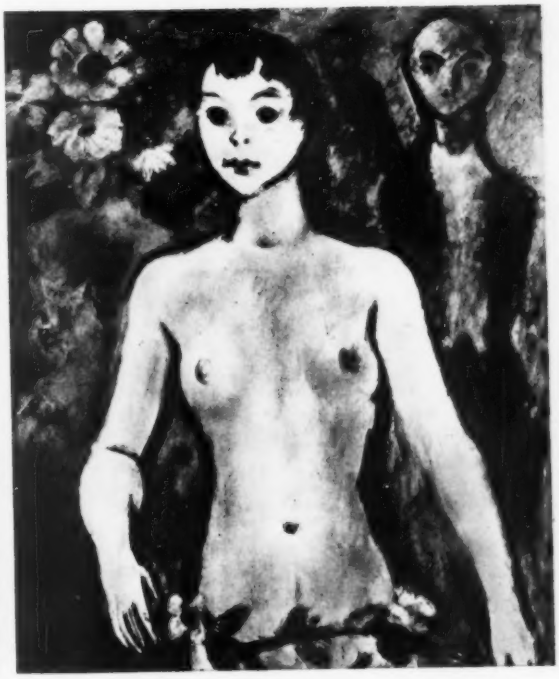
ANDRE MARCHAND

Erschrocken vor den Experimenten der modernen, besonders der abstrakten Malerei, flüchten einige Künstler zu der klassisch gegenständlichen Kunst. Unter den

ANDRE FOUGERON, FISCHMARKT

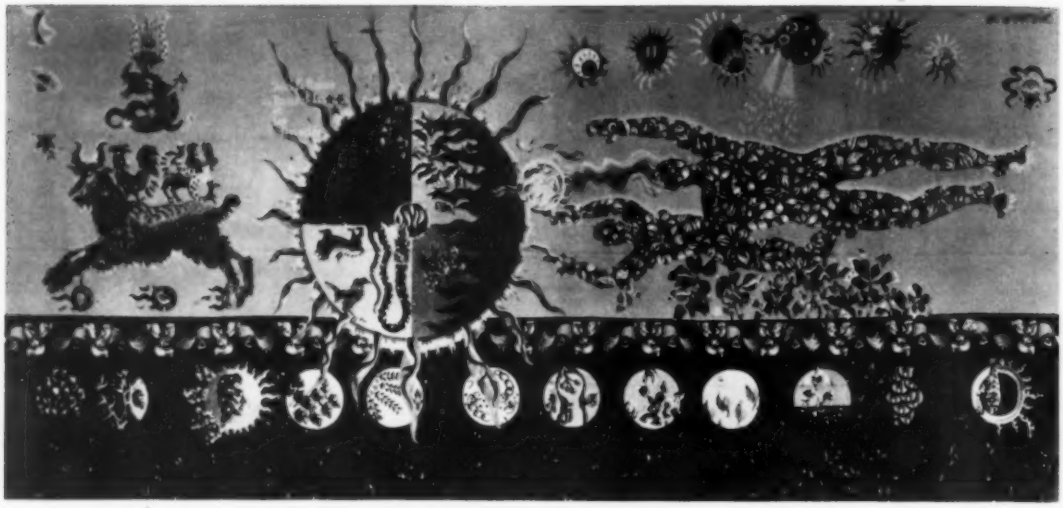
PIGNON, FRAU MIT GEFASS

MARCEL GROMAIRE, DIE HANDLESERIN



EDOUARD JOSEPH GOERG

MAURICE BRIANCHON



JEAN LURÇAT, ES LA VERDAD

Eklektikern kam der dekorativ begabte Roger Chaplain Midy (geb. 1904) dem Geschmack des gebildeten Bürgerpublikums am meisten entgegen. Maler wie Brianchon (geb. 1898) und Planson (geb. 1898) führen die Tradition Bonnards weiter, während Raymond Legueult (geb. 1898), der mit Brianchon in Ateliergemeinschaft gelebt hat, eine Synthese zwischen Matisse und Bonnard versucht. Auch die Gruppe „Forces Nouvelles" (Humblot, Jannot, Lasne, Rohner, Pellan, Tal Coat), die 1935 an die Öffentlichkeit trat, verwarf die Anarchismen der modernen Malerei und bekannte sich zu einem Realismus der „Sachlichkeit". — Unterstützt von dem Kunstkritiker Woldemar George haben einige Künstler nichtfranzösischer Herkunft, wie Leon Zack, Eugen Berman, Leonid, Joseph Floch, Tschelitschew, Hossiasson und der frühverstorbene Helmut Kolle (1899—1932), ein Freund des Kunstschriftstellers Wilhelm Uhde, im Zeichen eines Neohumanismus sich zusammengefunden, der die antinaturalistischen Tendenzen in der modernen Kunst ablehnt; als einziger Franzose gehört zu ihnen Christian Bérard, der 1949 mit 47 Jahren an Herzschlag starb. Das Motiv der Lebensangst kehrt in ihren Bildern, wie auch in denen des Elsässers Francis Gruber (geb. 1912) immer wieder.

Die Reaktionen gegen die abstrakte Kunst haben auch ein nationales Vorzeichen. Man empfindet die abstrakte Kunst, die in Deutschland und Amerika so sehr an Boden gewonnen hat, als unfranzösisch. Zwar haben sich 1931 Künstler wie Hans Arp, Gleizes, Herbin, Kupka, Delaunay, Mondrian, Valmier, Villon zu der Association „Abstraction-Création" zusammengetan, zwar gibt es neuerdings einen von abstrakten Malern beschickten „Salon des Réalités Nouvelles", dem auch der nach Frankreich emigrierte Sachse Hans Hartung (geb. 1904) angehört, aber die für die französische Malerei entscheidenden Begabungen finden sich nicht in den Reihen der „nonfigurativen" Künstler.

*

Den Weg vorausahnen, den die französische Malerei künftighin nehmen wird, ist unmöglich. Wagemut und Sinn für Maß, diese beiden Konstanten des französischen Nationalcharakters, werden ihn wohl weiter mitbestimmen. Das atemraubende Schauspiel aber, das die französische Malerei aller Welt bot, als Matisse, Picasso und Gefährten ihre Argonautenzüge ins „Unbekannte" antraten, dürfte sich wohl so bald nicnt wiederholen.

Literatur zur modernen französischen Malerei

BAZIN, GERMAIN, L'Epoque Impressioniste. Paris 1947 (mit erschöpfenden Literaturangaben).

DORIVAL, BERNARD, Les Etapes de la Peinture française contemporaine. 3 Bände. Paris 1944. Umfaßt den Zeitraum 1889 bis 1944. Genaue Biographien.

DURET, THEODORE, Die Impressionisten. Berlin 1914.

ESCHOLIER, RAYMOND, La peinture franc. XXe siècle. Paris 1937.

HAUSENSTEIN, WILHELM, Die bildende Kunst der Gegenwart. Stuttgart 1912.

HENRY, DANIEL (KAHNWEILER), Der Weg zum Kubismus. München 1920.

HILDEBRANDT, HANS, Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts. Handbuch der Kunstwissenschaften. Wildpark-Potsdam I 1924.

HUYGHE, RENE, Les contemporains. Paris 1939. Ausgezeichnete, auch farbige Bildtafeln.

MEIER-GRÄFE, JULIUS, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst Stuttgart 1904.

VENUTRI, LIONELLO, Les archives de l'Impressionisme. 2 Bände. Paris-New York 1938. Briefe der Künstler aus den Papieren des Kunsthändlers Durand Ruel, Kataloge, Kritiken usw.

VOLLARD, AMBROISE, Erinnerungen eines Kunsthändlers. Aldus Verlag 1948.

Zu den jüngsten Ausstellungen französischer Malerei in Deutschland

MODERNE FRANZOSISCHE MALEREI vom Impressionismus bis zur Gegenwart. Mit einer Einleitung von Jean Cassou. Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden 1946.

DIE MEISTER FRANZOSISCHER MALEREI DER GEGENWART Herausgegeben von M. Jardot und K. Martin. Mit Beiträgen von Kahnweiler, Fumet, Morel, Huyghe, Schmidt, Martin. Woldemar Klein Verlag Baden-Baden 1948

MARIE LAURENCIN, MÄDCHEN MIT HUND

PAUL CEZANNE MONT STE. VICTOIRE

DAS BILDMOTIV IN DER KUNST

Der schöpferische Bildprozeß besteht in der Umwandlung eines Äußeren in ein Inneres und eines Inneren in ein außen Erscheinendes. Vergleichen wir den auf dem Bilde dargestellten Gegenstand mit einem Gegenstand der Außenwelt, so meinen wir jedesmal schlechthin Außenwelt und nehmen an dem schöpferischen Prozeß nicht teil. Die abbildende Kunst ist, soweit sie reinen Abbildcharakter hat, unschöpferischer Natur, und wir können an Art und Grad der Verwandlung des Gegenstandes ermessen, ob wir es mit Kunst oder Handwerk zu tun haben. Die Verwandlung des Gegenstandes ist aber nicht der Deformierung dieses Gegenstandes gleich zu achten, sondern sie ist die Umsetzung von Greifbarem in erscheinendes Wesen. Wird der äußere Gegenstand einfach in einen anderen verwandelt, so haben wir es mit Pseudokunst zu tun. Cézanne sagt, es handle sich nicht um das Modellierte, sondern um die Modulation. Er bezeichnet so mit großer Einfachheit den Unterschied zwischen dem draußen seienden Ding und der inneren Bewegung, in die das Ding auf dem Bilde übergehen muß und zugleich bezeichnet er so den geistig-handwerklichen Prozeß, in dem diese Verwandlung vor sich geht. Dieser Prozeß hat nichts mit dem imitativen Handwerk zu tun, das — um bei der Landschaft zu bleiben — eine Bildfläche in einen scheinbaren Außenraum umwandelt, sondern der Berg Ste. Victoire Cézannes z. B. wird aus seiner äußeren Greifbarkeit, seiner „Modellierung", mit kleinen, genauen Pinselschlägen in eine vibrierende Fläche, in die „Modulation" der Fläche umgewandelt. Solch eine Umwandlung lebt nicht mehr aus dem Vergleich zwischen äußerer Natur und der auf dem Bilde entstehenden, die Fläche vernichtenden Scheinnatur, sondern sie setzt den empfangenen Schauder des aufgerichteten Berges in die Bildbewegung der zitternden Fläche um. Dazu gehört zweierlei Art von Ergriffenheit: der Schauder, der vom äußeren Motiv her das Auge trifft, und der Schauder der Unerschaffenheit vor der Bildfläche, die das geheime Innere aufruft. Aus der Vermählung beider entsteht das niegesehene Neue, der wahre Bildgegenstand. Dieser Gegenstand ist aber nun nicht mehr der Mont Ste. Victoire, sondern die Gesamtheit der bewegten Fläche. Diese müssen wir betrachten, ihren optischen Vorgang. Sie ist der sonderbare Gegenstand, der seinen Ausschnittcharakter aus dem zahllos Seienden draußen in Vollzähligkeit umgesetzt hat. Er stellt in seiner Begrenztheit nichts einzelnes Sichtbares, sondern vollzogene Erscheinung dar; wir nehmen am inneren Gegenstand des Bildes teil, wenn wir uns in seiner Sichtbarmachung statt der zahllos brauenden Dinge erscheinendes Sein aufgetan wird. C. Westpfahl

CÉZANNE
im Urteil seiner Zeitgenossen

„Das was auf den ersten Blick die Malerei des Herrn Cézanne unterscheidet, ist ihre linkische Zeichnung und ihre schwerfälligen Farben. Seine vielgerühmten Stilleben sind von einer brutalen Wiedergabe und von düster-trauriger Wirkung. Man hat geweissagt, daß sie eines Tages in den Louvre kämen, in die Gesellschaft Chardins. Diese glückliche Zeit steht noch nicht nahe bevor."

Marcel Fouquier in „Le Journal"

„Was Herrn Cézanne anbelangt, so wird sein Name verbunden bleiben mit den bemerkenswertesten Scherzen der Kunst in diesen letzten 15 Jahren."

Camille Mauclair in „La Revue"

„Was einen unvoreingenommenen Geist bei der Prüfung eines Gemäldes von Cézanne vor allem auffällt, ist neben einer unleugbaren Noblesse in der Anlage, im Ausgangspunkt, eine absolute Unfähigkeit an das Ziel seines Weges zu gelangen."

Arsène Alexandre in „Le Figaro"

„Cézanne macht, um die Wahrheit zu sagen, nur Skizzen, weniger aus Nachlässigkeit oder Absicht, als weil die Bildung seines Auges es ihm nicht erlaubt, auch die bestbegonnenen Skizzen bis zur Vollendung fortzuführen."

Théobault-Sisson in „Le Temps"

„Dieser Künstler ist aufrichtig, er hat glühende Bewunderer, er könnte zweifelsohne auch anders. Er liebt es, Farben auf eine Leinwand zu setzen und sie dann mit einem Kamm oder einer Zahnbürste auszubreiten. Das ergibt zufällig und auf gut Glück Landschaften, Seestücke, Porträts, Stilleben, und der Prozeß erinnert ein wenig an die Schülerzeichnungen, die zustandekommen, wenn man Tintenklekse zwischen einem gefalteten Papier zerdrückt."

M. Valensol in „Le Petit Parisien"

„Cézanne, dessen heroischer Name in den heroischen Zeiten des Realismus den Vorwand für so heftige Kämpfe abgab, ach, ich fürchte wohl, daß die Ausstellung diesem Streit ein Ende setzt, indem sie auf unzweideutige Weise beweist, daß Cézanne nichts ist als ein bedauernswerter Verunglückter."

A. M. in „La Lanterne"

„Es fällt mir schwer, den Saal zu verstehen, den man den Bildern des Malers Cézanne eingeräumt hat, Seite an Seite mit dem verehrungswürdigen Puvis de Chavannes. Zwei Persönlichkeiten, so verschieden voneinander (ich drücke mich höflich aus) auf dieselbe Ebene zu stellen als Anziehung, das bedeutet nicht Eklektizismus sondern Mangel an Feingefühl."

„L'Eclair"

„Ach, Cézanne! Selig sind die Armen im Geiste, denn ihrer ist der Kunsthimmel."

M. Brouyer „La revue bleue"

„Wie macht er's? Er kann nicht 2 Farbtupfen auf eine Leinwand setzen, ohne daß es ausgezeichnet ist."

Renoir

„Cézanne, das ist das auffälligste Beispiel eines Temperaments und eines bewundernswert begabten Auges im Dienste einer ungeschickten Hand."

René X. Prinet

„Cézanne, eine schöne schmackhafte Frucht."

Albert Besnard

„Ein Künstler mit kranker Netzhaut, der mit der verzweifelten Beobachtung seines Blicks die Vorhalle einer neuen Kunst entdeckt."

K. Huysmans

PAUL CÉZANNE, DER MALER

MONET, PISSARRO, SISLEY

Zur Impressionisten-Ausstellung in Basel

Auf die großartige Van Gogh-Ausstellung im Herbst 1947 und die prächtige Rodin-Ausstellung im Frühjahr 1948 ließ der Basler Kunstverein eine Impressionisten-Ausstellung folgen, auf der mehrere hundert Bilder vor allem der drei „wirklichen" Impressionisten Monet, Pissarro und Sisley, hauptsächlich aus französischem und schweizerischem Privatbesitz gezeigt wurden. Ganz besonders wurden Monet's große Seerosen-Bilder beachtet.

Diese Malerei kann ihre pelagische Herkunft nicht verleugnen. Wie die schaumgeborene Venus glänzt sie vom perlmutternen Schimmer des Meeres — und wo sie Nacktes malt, sinds Badende, rosig und feucht. Manet meinte, Claude Monet, das sei der Raffael des Wassers, und sein Atelier sei sein Boot. Sarkastischer drückte sich Degas aus, der es ohnehin nicht liebte, mit den Impressionisten in einem Atemzug genannt zu werden: gelegentlich einer Monet-Ausstellung bei Durand-Ruel lief er dem Maler in die Arme und sagte ihm rundweg ins Gesicht: „Ich muß gehen, all diese Wasserreflexe tun meinen Augen weh ...". Er war ein empfindlicher aristo und kokettierte gern mit seinen schwachen Augen.

Hier in Basel hängt er nun trotzdem bei den Impressionisten, freilich ausdrücklich nur im Saal der „Zeitgenossen", zusammen mit Cézanne, Renoir, Gauguin und dem einzigen, allerdings wunderbaren Manet der Ausstellung. Vier Degas: eine prächtige Ballett-Szene, rot, braun, grün, dunkles Rosa, ein großes Jagdbild mit roten Parforce-Reitern in dunkelgrüner Landschaft unter einem messinggelben Abendhimmel, und eine Skizze nach der „Schlacht von Poitiers" von Delacroix, einem erstaunlichen wilden Getümmel aus dunklem Blau, Rot und Braun, das sich bei diesem Verehrer des kühlen Auguste Dominique sehr kurios ausnimmt. Daneben ein entzückendes, ganz helles, fast silbriges Pastell, ein Boot am Strand — eine Fanfare der Helligkeit neben so viel ungewöhnlichem Dunkel. Und Renoir? War er Impressionist? Auch er wird mit Recht nur als „Zeitgenosse" gezeigt, denn ihn trennte von den Rigoristen des Lichts und der Atmosphäre die starke poetische Ader des Bukolikers. Er hat nicht umsonst als junger rapin Watteau und besonders Boucher kopiert, jedes Dienstmädchen wurde unter seinem Pinsel zur rosigen Nymphe. „Effets de neige": das liebte er nicht. Schnee war ihm Lepra der Natur. Glücklich der Basler Privatmann, dem diese herrliche Sommerlandschaft von 1890 gehört, ein strahlendes „heißes" Bild mit dem unnachahmlichen Blau von Bläulingsflügeln in den Schatten am Feldrain. Gerade diese Schmetterlingsfarben, das war nicht impressionistisch, und Sisley entsetzte sich darob. Immerhin, Renoir hat seine Freunde veranlaßt, sich „Impressionisten" zu nennen.

Und Manet? Er kam von Velasquez, und Schwarz und Weiß waren für ihn Farben. Als er „Le bon Bock" zeigte, meinte Stevens, der dicke Mann auf dem Bilde trinke Haarlemer Bier, und deutete damit den Einfluß von Frans Hals an. Beweglich wie er war, geriet er unter Monets Einfluß und malte „auch" impressionistisch. Das Beispiel das aus dieser Zeit in Basel gezeigt wird, die Rue Mosnier im Fahnenschmuck von 1877 ist allerdings prächtig und kühn, fast noch schöner als die berühmtere „Rue de Berne": das beschattete Rot einer riesigen Fahne wischt schräg über ein Drittel des Bildes hinweg, hebt dafür das Geflirre von Blau, Weiß und Rot vor den hellen Häuserwänden auf dem Rest des Bildes um so zauberhafter heraus. Das Bild erinnert an Mallarmés Sonett auf das flammende Haar jener Méry Laurent, die er durch Manet kennengelernt hat, und die Assoziation mit dem Fahnenschmuck auf der Straße, die wie eine Fanfare durch die Zeilen schmettert. Aber als das Gedicht erschien, war

Claude Monet, Selbstbildnis (1886)

Manet schon tot. Auf Fantins berühmtem Huldigungsbild für Manet von 1869 sind auch Renoir und Claude Monet um den Freund versammelt, aber beide haben nichts von Manet übernommen, und Manet selbst war kein originaler plein-airiste.

Über Cézanne als Impressionist braucht kein Wort verloren zu werden. Er wandelte, fern von Paris, und seitdem er nicht mehr mit seinem Freund Pissarro „sur le motif" gehen konnte, seinen eigenen einsamen Weg, weit voraus, als Vater der modernen Malerei. Seine Bilder, zwischen Degas und Renoir aufgehängt, wirken fast etwas fremd, sie lassen sich nicht in die zeitgenössische Malerei einordnen, sondern schauen in die Zukunft. Auch die paar impressionistischen Bilder von Gauguin wirken nicht „echt"- so schön sie sind: der „echte" Gauguin ist für uns eben der Maler von Tahiti geworden, auch er ein Einsamer wie Cézanne, der die Brücke zum Impressionismus hinter sich verbrannt hat.

Bleiben die „echten" Impressionisten, die drei Meister des plein-air. Ihnen ist diese Ausstellung recht eigentlich geweiht, ihr Werdegang wird ausführlich gezeigt.

Auch die Herkunft, die Ahnenschaft wird angedeutet, und dieses Präludium des ersten Saales ist wundervoll. Zwar mußten einige Akkorde fehlen: die englischen Wegbereiter z. B., Turner, Constable, Bonington. Der älteste ist Corot, von dem allerdings nur „dunkle" Bilder zu sehen sind, darunter ein Juwel wie das kleine Spätbild aus Mantes, ein Brückenweg mit dunkler massiger Baumgruppe

links, die so wunderbar unbestimmt an den perlgrauen Wolkenhimmel grenzt. Daubigny ist mit zwei Bildern vertreten. Den stärksten Akzent aber gaben Jongkind, der Holländer, und Eugène Boudin, der Maler von Honfleur, den Corot einen „roi des ciels" genannt hat. Beide haben sich in Le Havre getroffen, und am Meer ist der Impressionismus eigentlich geboren. Claude Monet hat bei Boudin in Le Havre gelernt, und er war 24 Jahre alt, als er mit dem „verrückten" Holländer in Honfleur war. Damals kannte er Pissarro schon.

Eine merkwürdige Gesellschaft: der lange bäurische Jongkind, der wie sein Landsmann Van Gogh im Wahnsinn enden sollte, Pissarro, ein nobler spanischer Sephardim im Prophetenbart, auf den Antillen geboren, mit kreolischem Blut von Mutters Seite her, Sisley, der beharrliche Engländer, und der bewegliche Monet, der einzige Franzose unter den drei „großen" Impressionisten. Pissarro ging mit hohen Entenjägerstiefeln zum Motiv, er sah aus wie ein väterlicher Fischersmann, während Monet auch im rauschenden „Walt Whitman" Bart trotz der körperlichen Schwere noch sehr urbar wirkte. Sisley starb in Armut, er hat es nie verstanden, „Geld zu machen" — Monet besaß einen schönen Landsitz und die Freundschaft eines Ministerpräsidenten; er überragte zu seinen Lebzeiten die anderen so sehr, daß Mallarmé von ihm zu Berthe Morisot sagen konnte: „Je suis heureux de vivre à la même époque que Monet."

Die Basler Ausstellung macht dieses Übergewicht Monets verständlich, auch nehmen seine Bilder den meisten Raum ein. Zwei Frühwerke zeigen seinen flächigen Stil, den auf dem noblen Porträt von Victor Jacquemont scharfe Sonnenblitze im sommerlichen Dämmer des Gartenweges aufhellen. Von der feingestrichelten hellen Manier Boudins ist noch nichts zu bemerken, aber das entzückende, frische Strandbild von 1870 (kühles Blau-Weiß der Kleider vor silbergrauem Meer und hellem Himmel) erinnert wenigstens im Sujet an den Meister aus Honfleur. Aus dem gleichen Jahr eine Ansicht aus Amsterdam mit gloriosem Rosa und lebhafter Takelage der Segelschiffe, mit welchem er das noble kleine graue Hafenbild seines Lehrers dem mit gleichen Sujet zu übertreffen scheint, trotz dessen fröhlich getüpfelter Flaggenparade. Die Jahre 1874 und 1875 bringen Bilder aus Argenteuil, darunter die prächtige Münchener Seinebrücke. Dann folgt mit den Bildern aus Dieppe die Häkchenmanier, besonders raffiniert in dem großen Züricher Bild mit den riesigen Kreidefelsen, die zu einem schmalen Streifen blau überschatteten rosa Strandes abstürzen und zu einem wunderbar warm durchleuchteten grünen Meer. Aus der Wiener Galerie des 19. Jahrhunderts stammt ein schönes Bild der rosig-grünen Seine, von oben gesehen, mit Booten und stillen Anglern. 1893 malt er wieder Eistreiben auf der Seine, wie schon zwölf Jahre zuvor. Dann folgen vier norwegische Gebirgsbilder: der Kolsaas in zartem Nebel, oder blau und scharf am Morgen oder dunkel und kalt am Abend: sie wirken merkwürdig, eine Mischung von meteorologischer Wissenschaft durchs Malerauge transponiert und atmosphärischer Poesie. Boudin pflegte seine Bilder mit Datum, Stunde, Ort und Wetterstimmung zu bezeichnen: diese liebenswürdige Marotte wird bei Monet Methode: das Bild muß schon beinahe zu einer Art künstlerischem Wetterbericht herhalten. 1900 ist er wieder in London, wo er vor dreißig Jahren schon einmal mit Pissarro weilte: ein Züricher Sammler hat für die Ausstellung ein prächtiges Bild der Waterloo-Brücke hergegeben, durchsonnten feuchten, perlmuttrigen Nebel, durch den die grünlichgelben Aufbauten der Omnibusse auf der Brücke wie Tautropfen blitzen. 1908: Venedig . . . waren nicht auch Boudin und Renoir und Turner dort? Der Dogenpalast strömt seinen Glanz in breiten schillernden Reflexen aufs Wasser aus, und den Palazzo Contarini überhaucht ein Schimmer des veilchenblauen unheimlichen Lagunenwassers. Gäbe es nicht zwischendurch auch Bilder vom „Festland" zu sehen, z. B. die herrlichen Mohnfelder bei Giverny, so geriete alles völlig ins Fließen, die neblige Themse, rosa und völlig Dunst, die blaue Seine im Sommer, oder der breite Fluß, der im Winter langsam seine Eismassen schiebt. Die Besessenheit vor diesen glitzernden flüssigen Spiegeln der Erde fand einen triumphalen, fast barbarischen Abschluß in den „nénuphars", den riesigen Seerosenbildern.

Claude Monet, Seerosen

Sie nehmen das Treppenhaus und einen ganzen großen Saal ein, den größten im Kunstvereinsgebäude: riesige Leinwände, einige davon sechs Meter lang, zwei hoch, alle aus Privatbesitz, und nach der Meinung der Kenner schöner als die mächtigen panneaux, die so einsam den Rundsaal in der Pariser Orangerie schmücken. Die ersten Seerosenstudien hat er schon 1900 bei Durand-Ruel gezeigt, an den Riesenbildern der Orangerie malte er von 1916 bis 1921. Das Motiv war jener Teich an seinem Landsitz in Giverny, den er hinter der bunten Blumenpracht seines Gartens jenseits der Eisenbahnlinie anlegte. Was hat den alten Mann zu der Anstrengung bewogen, uns dies Schillernde, trügerisch Fließende zu überliefern, auf dem die Seerosen manchmal wie Irrlichter mit Violett oder einem unsagbar düsteren Gelb oder einem Weiß erscheinen, bei dem man plötzlich versteht, warum es im fernen Osten als Farbe der Trauer gilt? Sie sehen aus wie „Blumen des Bösen" — und wirklich, steht das aphrodisische Dekokt ihrer Wurzeln nicht seit Alters im Zauberschrank des Satans? 1885 hat Mallarmé jenes sonderbare „poème en prose" gefeilt „le nénuphar blanc", ein sublimes enigmatisches Wasserstück, das er später Berthe Morisot zur Illustration gab, als es zusammen mit anderen Stücken in ein kostbar geschmücktes Buch „le tiroir de laque" aufgenommen werden sollte. Monet hat diese dunkle Hymne auf die „magische" Wasserrose gekannt, die in ihrer „weißen Höhlung" ein „Nichts aus intakten Träumen" enthält, „vom niemals verwirklichten Glück". Die Jagd nach dem Glück des Malers, den „schönen Augenblick" festzuhalten, ist Monet nicht gut bekommen: eines Tages zerschnitt er die gewaltigen Leinwände in seiner Verzweiflung und ließ sie verbrennen — aber er fing wieder von vorne an. Es konnte nicht ausbleiben, daß von diesem Kampf mit dem Flüchtigen, Fließenden, diesem „Nichts aus intakten Träumen" den Seerosen-Bildern etwas unheimlich Tragisches verblieben ist. Sie sind virtuos, ganz gewiß, wenn man sie als Darstellung eines „effet" nimmt, und wieviele „effets" haben die Impressionisten nicht entdeckt! Aber dies ist das Nichts als „effet", das leere Grab einer Ophelia: kein Wunder, daß der Alte darüber schwermütig wurde, kein Wunder, daß hinter den Stimmen der Panegyriker die Stimmen der Warner laut wurden, die von einem „puren Impressionismus" dieser Art als von einer „Versuchung

zum Tode" sprachen, einen Anreiz zum völligen Auslöschen des Objektes im Schoße des „Soleil-Moloch" (André Lhote). Der Raffael des Wassers ist hier zu einem tragisch gescheiterten Michelangelo des Wassers geworden. Es ging ihm wie dem napoletanischen Urbild des „Tauchers" Nicola Pesce, der aus seiner freiwillig gewählten pelagischen Welt keinen Rückweg mehr zum Humanen fand. Als hätte Cézanne in seinem stillen Haß auf die Impressionisten dies ausweglose Ende geahnt, pflegte er zu sagen: „Monet, ce n'est qu'un oeil." Aber er hat stets hinzugefügt: „Mais, bon Dieu, quel oeil!"

Auch Pissarro war zuweilen gefährdet, immer dann, wenn er sich zu Experimenten verführen ließ, etwa zu Figürlichem, was ihm nicht sonderlich lag, oder zu einem extremen Pointillismus, zumal noch in großem Format. Die Ausstellung zeigt auch solche Bilder: sie sind nicht geradezu mißglückt — einige sind sogar schön zu nennen — aber man kehrt von ihnen doch nur allzu gerne zu den festgefügten frühen Sachen zurück, besonders zu einem so delikaten Stück wie der Straße von Upper-Norwood von 1871 aus der Münchener Staatsgalerie (mit der schwarz-blauen kleinen Spaziergängerin vor den stillen Vorstadtvillen) — oder man geht weiter zu den duftigen Pariser Straßenansichten aus der Jahrhundertwende, von denen manches Juwel aus Schweizer und Pariser Privatbesitz zu sehen ist. Der Impressionismus wirkte auf die Zeitgenossen ja ohnehin schon reichlich brüskierend — bei Manet sah es manchmal so aus, als sänne er immer wieder auf neue Angriffe, um wenigstens im Gerede der Leute zu bleiben, und auch Monet konnte sich derartige Husarenritte nie versagen — bei Pissarro aber hat man den Eindruck, als lägen ihm Kühnheiten nicht. Die stete Selbstbesinnung macht ihn liebenswürdig, ja heiter, und dann konnten solche noblen Huldigungen an die französische Kulturlandschaft entstehen, wie die beiden schönen Bilder von der Eremitage bei Pontoise mit den Schieferdächern vor den großen Baumgruppen, oder die intimen Obstgärten mit den freundlichen warmen Schatten der Frühlingsbäume. In dieser Art Bilder steht ihm der stille Sisley sehr nahe, ja die Beharrlichkeit, mit der dieser Engländer seinen Weg verfolgte, gibt dem Vielverkannten einen eigenen Rang. Die dreißig Bilder der Basler Ausstellung scheinen ganz besonders liebevoll ausgesucht zu sein, als gälte es, dem unglücklichsten unter den Impressionisten größere Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Denn der Sechzigjährige starb an Kehlkopfkrebs in seinem geliebten Moret-sur-Loing, völlig verarmt und fast unbekannt. Auch nach der sensationellen Versteigerung seines Nachlasses, die 100000 Francs erbrachte, trat der Tote vor den noch Lebenden wieder in die Stille zurück. Seine Bilder lassen nichts von diesem Leben ahnen, ob sie zu einer Zeit gemalt waren, als er noch mit Madame am Arm, elegant und höflich, zu dem prächtigen Kölner Bild Renoirs Modell stand, oder Sorge und Armut ihn die Feder zu jenem erschütternden Hilferuf an Durand-Ruel ansetzen ließen. Etwas von der Stille seines Abgottes Corot ist in seine Kunst eingegangen. Niemals hätte er an die ruhig fließenden Wasser der Loing die Fragen gestellt, die Monet an seinem Seerosenteich bewegten. Seine „Überschwemmung" ist ein heiteres sonniges Idyll, kein „débacle". Nebel oder trübe Stimmungen malt er ungern; in England hat er sich, obwohl es sein Vaterland war, nie wohlgefühlt. Seine Himmel sind hell, fröhlich, sommerlich oder frühlingshaft, sie wölben sich hoch über dem Land, dem Fluß, den kleinen Städten Marly oder Mozet. Hie und da dringt ein fremder Ton in dieses freundliche Pastorale: ein umbuschtes herbstliches Flußufer sprüht wie Feuerwerk, das Schiff am Loing ist wie von Faunssprüngen zerwühlt. Aber das ist alles. Keine Porträts, keine wimmelnden Menschen wie auf Pissarros Pariser Bildern, nur einmal ein Blumenstrauß. Er hatte keine Feinde; daß ihm Käufer fehlten, machte ihm zwar der Familie wegen Kummer, aber er war der Welt nicht gram, weil sie unbegreiflicherweise seine Bilder nicht mochte. Er hat sie trotzdem gemalt, jedes ein Lob der süßen Landschaft, die er so herzlich liebte, daß diese Liebe wie ein freundliches Geschenk auch den Beschauer ergreift.

Hans Jakob Hässlin

Junge französische Malerei in Düsseldorf

Jaques Lassaigne bemerkt in seinem Vorwort zum Katalog der Düsseldorfer Ausstellung, daß dem jungen Künstler jeder Weg offenstehe, aber nur unter dem einen Vorbehalt, daß er im Hinblick auf seine Vorgänger nichts verlorengehen lassen dürfe. Es wäre daher wünschenswert gewesen, Vertreter der älteren Generation, wie Matisse, Picasso, Gris und Braque neben den Jungen zu sehen, deren Schaffen gerade von dieser Gruppe starke Anregungen und Bereicherungen erfahren hat. Ebenso vermißt man von der jüngeren Generation einige Maler, die sich noch unmittelbar von der Natur inspirieren lassen, wie z. B. Chapelain-Midy und Robin. Von älteren Künstlern werden besonders Gleizes, Léger und Villon berücksichtigt, die sich auch als theoretische Vorkämpfer der modernen Form Verdienste erworben haben. Marc Chagall, mit drei hervorragenden Stücken aus den letzten Jahren vertreten, hat auf den französischen Surrealismus einen bedeutenden Einfluß ausgeübt; seiner zarten Farbkultur verdankt die französische Malerei viele Anregungen und Bereicherungen. Der 1903 geborene Felix Labisse, bei dem René Huyghe sehr richtig die satirische Tendenz als charakteristisch erwähnt, läßt in seinem Bilde „Charlotte Corday" (1946) deutlich erkennen, daß er theatertechnische und dekorative Erfahrungen verwertet. Während Chagall den Gegenstand nur sublimiert und seine festen Raumbeziehungen aufhebt, während Labisse durch die eiskalte Realistik des Gegenstandes die Mystik des Unbewußten durchschimmern läßt, finden Coutaud und Tanguy zu einem mehr gegenstandslosen Surrealismus, der hier und da noch Fragmente einer Anspielung auf den Gegenstand zuläßt. (Tanguy ist leider auf der Ausstellung nicht vertreten.)

Der Surrealismus, der zunächst nur das Gegenständliche in der Metamorphose in andere als die natürlichen, d. h. also in übernatürliche Seinszusammenhänge setzte, verrät bereits hier die Erfahrungen der Abstraktion, allerdings mit dem Ziele, diese Abstraktion im Betrachter wieder zur Gegenständlichkeit hinspielen zu lassen. „Die junge Brotausträgerin" von Coutaud zeigt übrigens stark konstruktivistische Tendenzen, sowie den Einfluß bühnentechnischer Erfahrungen. Charakteristisch die weit in den Hintergrund sich dehnenden Ebenen, auf denen er seine Metamorphosen wie Baugerüste errichtet.

Auch Bertholle, mit zwei Kompositionen aus dem Jahre 1948 und 1949 vertreten, in denen die Tendenz zu stärkster Abstraktion sichtbar wird, ist in seinen Anfängen vom surrealistischen Milieu beeinflußt. Seine Mystifikationen stehen Chagall näher als Labisse und Coutaud. Der weniger problematische, dafür aber von sprühender Geistigkeit der Farbe und Linie getragene Surrealismus Miros hat noch nichts von seiner unerhörten Aussagekraft verloren.

Der Kubismus wird in der Gegenwart noch stark bestimmt durch drei Künstler der älteren Generation, Jaques Villon (geboren 1875), André Lhote (geboren 1885) und Gleizes (geboren 1884). Villons großes Bild auf der Ausstellung „Maternité" (1948) zeigt eine so außerordentlich sensible Palette, daß man hier fast an eine Rückkehr zum impressionistischen Netzhauteindruck zu glauben versucht ist.

Bei André Lhote, von dem wir einen Akt von 1947 und die „Anglerbrücke" von 1949 sehen, ist eine Entwicklung erfolgt, die besonders bei dem erstgenannten Bild in Erscheinung tritt. Wenn wir zum Vergleich an eines seiner früheren Werke „L'escale" von 1913 denken, bemerkt man eine stärkere Wendung zur Abstraktion. Details werden im Gefüge der Gesamtkomposition zu Ornamenten verselbständigt, wie etwa eine Kniescheibe oder ein Licht auf dem Oberarm.

Gleizes, schon 1911 zum abstrakten Kubismus vorgestoßen, findet in großen, rhythmisch musikalischen Farbkompositionen seinen stärksten Ausdruck. Sein fein ausgeprägtes Gefühl für den Flächenrhythmus drängte zu großen Wanddekorationen.

Von der älteren Generation haben vor allem Beaudin, Bissière, Borès, Lapicque und Masson in vorübergehender Verbindung mit dem Kubismus gestanden. Beaudin kann besonders in der „Rosa Gladiole" von 1948 den Einfluß von Juan Gris nicht verleugnen, nur ist bei ihm die Farbskala sparsamer und zurückhaltender. Auch Bissière, zeitweise unter dem Einfluß von Braque, Gris und Picasso, hat in seinen letzten Bildern einen feinen Lyrismus entwickelt, besonders in seinem farblich hervorragenden „Pastorale", bei dem man an Klee denkt. Borès verdankt zwar einiges den Kubisten, doch findet er in unabhängiger Weiterentwicklung sehr schöne flächige Lösungen, die manchmal — besonders im Aufbau der Porträts — eher an Matisse erinnern. Sein großes „Stilleben am Fenster" läßt allerdings noch in den feinen Modellierungen der Fläche in ganz hellen Farbnuancen kubistische Elemente erkennen.

Lapicque sowohl vom Fauvismus als auch vom Kubismus angeregt, vermittelt zwischen den Kubisten und den Abstrakten. Bei Masson ist eine Durchdringung surrealistischer und kubistischer Einflüsse erkennbar, die er zu farbiger Intensität steigert. Besonders der „Indische Frühling" von 1942 entfaltet eine dem Thema entsprechende tiefleuchtende Farbglut. Von der jüngeren Generation verdanken Estève und Pignon einerseits den Kubisten und andererseits Matisse und dem Fauvismus starke Eindrücke. (Estève ist mit drei, Pignon mit zwei Bildern auf der Ausstellung vertreten.) In einigen Bildern scheint Pignon dem Expressionismus recht nahe zu kommen.

Als stärkster Vertreter des französischen Expressionismus tritt Lorjou hervor. Sein Bild „Frau und Kind" von 1946 wirkt fast wie eine monumentale Pinselzeichnung mit einigen wuchtig hingesetzten Farbakzenten: leuchtendes Chromgelb, rot und blau.

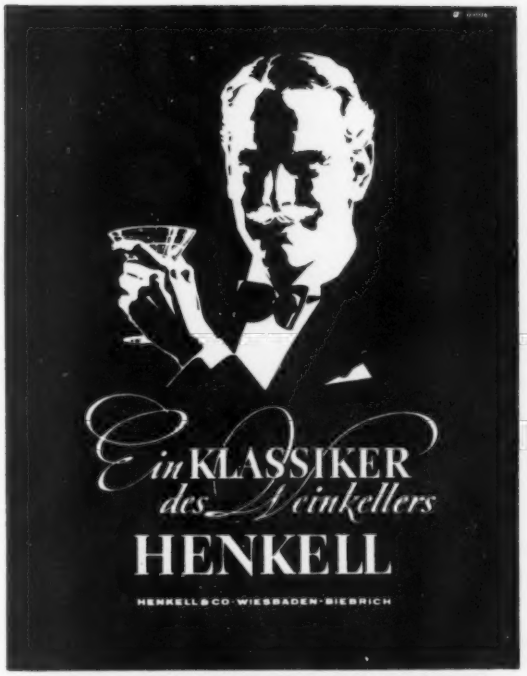
Gromaires Expressionismus ist bei aller Formkraft liebenswürdiger und gedämpfter, aber auch geistiger und raffinierter. (Bei Lorjou ist alles elementarer Gefühlsausbruch.) Nicht zu vergessen Yvonne Mottet, die mit einem Stilleben von 1948 das Bild des französischen Expressionismus vervollständigt.

Francis Grüber, mit einem Akt von 1946 und einem Stilleben von 1944 vertreten, läßt sich, trotz mancherlei Einflüssen von Bissière, Giacometti und vielleicht auch Braque, schwer mit einer bestimmten Richtung in Zusammenhang bringen. Der Grundton seiner Figuren und Landschaften ist nervöse Schwermut und Verzweiflung.

Überflüssig über die Stellung Rouaults in der französischen Kunst zu sprechen. Die drei herrlichen Stücke „Die Bucht der Toten", „Der Rothaarige" und „Carmencita" gehören mit zu den Höhepunkten der Ausstellung.

Bei einer Reihe von Malern, die sich noch nicht völlig vom Gegenständlichen losgesagt haben, fällt es schwer, sie in eine der bisher besprochenen Richtungen einzureihen, da sie entweder — wie z. B. Tailleux — Erfahrungen aus allen Richtungen aufnahmen und zu einer Synthese zu verdichten suchten, oder aber unabhängig — wenn auch hier und da vorübergehend beeinflußt — eigene Wege suchten, wie besonders Gischia, der anfänglich von Matisse und Léger beeinflußt, mit seinen „Trapezkünstlern" von 1948 ein herrliches Beispiel für seine verstandesmäßige geometrische Kompositionsweise und seine raffinierte Technik der gegensätzlichen Farben liefert. Oder Marchand, der Gegenständliches mit einer abstrakten Farbigkeit zu scharf formulierten, oft allzu schroffen Aussagen treibt und Personen und Gegenstände in symbolhafter Allgemeingültigkeit auf einen abstrakten Bildgrund stellt. Daneben der etwa gleichaltrige, aber liebenswürdigere Tal Coat, der besonders in seinem „Pferd" von 1946 gegenständliche Fragmente in unbekümmerter Heiterkeit und frischer Farbigkeit zusammenfügt. Er ist Autodidakt, unproblematisch und rechtschaffen.

Zu nennen wäre noch Vera Pagava mit einem eigenwilligen, farblich feinen Stilleben und dem „Trojanischen Krieg". Vieira da Silva,

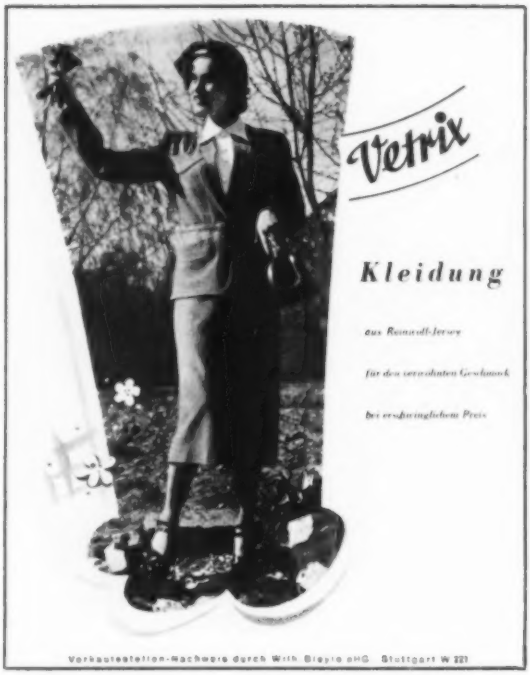


GERLING

verdient Vertrauen

GERLING KONZERN

SACHVERSICHERUNG
LEBENSVERSICHERUNG



portugiesischer Herkunft, schafft mit Mitteln, die an Paul Klee erinnern, malerische Raumperspektiven. Und nicht zuletzt der junge begabte Holländer van Velde, der mit geistvollen Linienvergitterungen das Raumproblem zu lösen versucht.

Bazaine mit seinen zwei Kompositionen („Bahnhof am Meer" und „Baum bei Sonnenuntergang"), denen noch das „Anhängsel" des Bildtitels anhaftet, bildet den Übergang zu den jungen Malern, die mit der Welt der Erscheinungen völlig gebrochen haben und mit frei erfundenen Farben und Formen eine „création totale" anstreben. Gegenständliche Fragmente klingen bei ihm noch an. Auch bei dem ungefähr gleichaltrigen Lanskoy mag man noch unschlüssig sein, ob seine Farbfleckenkompositionen schon als absolut zu bezeichnen sind — besonders in seinem Bild „Nachtgleiche" liegen für den Betrachter die Rückverwandlungsmöglichkeiten ins Gegenständliche noch nahe.

Auch Manessier läßt diese Möglichkeit gegenständlicher Assoziation noch zu. Ernst Idoux, vertreten mit einer Komposition aus rein dekorativ empfundenem Gitterwerk (seine Domäne ist die Wanddekoration und der Wirkteppich), kommt zu einer radikalen Loslösung. Die Kompositionen von Chapoval und Magnelli liegen in der Richtung des Dekorativen.

Höchste geistige Verdichtung bei völliger Abstraktion finden wir in den großen Ideogrammen Schneiders und Hartungs. Hier ist alles Rune des emotionalen Werterlebnisses geworden. Bei Hartung in spannungsgeladenen Linienkristallisationen, bei Schneider in wuchtigen Keulenschlägen. Die Farbigkeit wird auf sparsamste Grundtöne und messerscharfe Kontraste in schwarz und gelb oder braun und schwarz reduziert. Hier muß selbst der abseits Stehende spüren, daß nicht etwa „pathologische Willkür", sondern schärfste geistige Konzentration vorzustoßen sucht zu Entdeckungen des „Unbekannten", zu neuen Möglichkeiten emotionaler Werterlebnisse.

Dr. Lindemann

Aus dem Notizbuch der Redaktion

Der Architekt Prof. Otto Ernst Schweizer feierte am 27. April seinen sechzigsten Geburtstag. Er wurde 1890 in Schramberg (Schwarzwald) geboren. In seinen Stadionbauten in Nürnberg und Wien (1927/28) trat seine konstruktiv architektonische Gestaltungskraft mit richtunggebender Bedeutung zutage. Prof. Schweizer, der den Lehrstuhl für Architektur an der Technischen Hochschule in Karlsruhe bekleidet, ist an den Stadtplanungen in Bonn, Stuttgart und München beteiligt. Eine Monographie über sein Werk schrieb Justus Bier (Friedrich Ernst Hubuch Verlag, Berlin 1929). Über neuere Arbeiten von Schweizer siehe Kunstwerk 1947, Heft 10/11 (Theater für Freiburg i. B.) und 1948, Heft 5/6 (Neugestaltung des Königsplatzes in München). Eine ausführlichere Würdigung der Arbeit von Prof. Schweizer folgt im nächsten Heft.

Osnabrück zeigte Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts. Das Museum der Stadt zeigte im März dieses Jahres eine bemerkenswerte Ausstellung Osnabrücker Maler und Bildhauer des 18. und 19. Jahrhunderts und stellte eine Fülle von Namen und Werken der Öffentlichkeit vor, die bisher im Schoße der Vergessenheit ruhten. Die Ausstellung ist nicht nur von lokalem Interesse. Es sei hier nur an August von Kreling, Otto Knille, Wilhelm Roegge, Philipp Anton Schilgen und an Franz Schlever erinnert. Ein Teil ihrer Werke, teils aus Osnabrücker Besitz, teils als Leihgaben von anderen Museen zur Verfügung gestellt, zählt mit zu den wesentlichen deutschen Kunstschöpfungen des 18. und 19. Jahrhunderts.

Ihren Schöpfungen gemeinsam sind eine herbe norddeutsche Aussage, Streben nach Wirklichkeitstreue, Gleichmäßigkeit des seelischen und gefühlsmäßigen Erlebens sowie ein Fehlen lyrischer oder dramatischer Effekte.

Einen schönen Katalog über Braque hat der Sammler Lothar Günther Buchheim, Feldafing Obb. herausgegeben, anläßlich der vom Central Collecting Point in München veranstalteten Ausstellung „Georges Braque, das graphische Werk", Sammlung Buchheim-Milton. Er enthält von L. G. Buchheim eine gute Charakteristik des Graphikers Braque und einen „Versuch eines Kataloges des graphischen Werkes von Georges Braque", Aussprüche des Künstlers und Bemerkungen verschiedener französischer Schriftsteller über ihn. Das gut gedruckte Heft ist vorzüglich bebildert.

Zugleich erschien ein reich illustrierter Katalog für die 1. Versteigerung des Frankfurter Kunsthauses von L. G. Buchheim und Dr. G. Haase, die europäische Kunst der Neuzeit, Graphik alter Meister und Kunstliteratur umfaßt.

„Die Dokumente für moderne Kunst" (The documents of modern art) veröffentlicht der Verlag Wittenborn, Schultz Inc. New York. Herausgeber ist Robert Motherwell. Uns liegen vor die Schrift von Guillaume Apollinaire über die kubistischen Maler und Daniel Henry Kahnweiler, „Die Entstehung des Kubismus". Beide Schriften enthalten instruktive Abbildungen. Der Preis beträgt pro Band 1 Dollar 75.

Der Stuttgarter Galerieverein beabsichtigt in Verbindung mit der Württ. Staatsgalerie und in deren Räumen (Stuttgart, Neckarstr.32) vom 14. Mai bis 25. Juni 1950 eine Ausstellung

mittelalterlicher italienischer Tafelmalerei,

hauptsächlich aus dem Trecento, die in dieser Art in Deutschland bisher noch nicht gezeigt worden ist. Bedeutende Museen des In- und Auslandes wie die Münchner Pinakothek und das Kunstmuseum Bern, das Universitätsmuseum Göttingen, die Museen von Braunschweig und Hannover, dazu hervorragende Privatsammler haben ihre Beteiligung zugesagt. Die Ausstellung verspricht ein bedeutendes Ereignis im kulturellen Leben Stuttgarts zu werden.

Unter den Trägern des Berliner Kunstpreises der Jubiläumsstiftung 1848/1948 befanden sich die Maler: Werner Heldt, Hans Jänisch u. Wolf Hoffmann, die Bildhauer Bernhard Heiliger, Karl Hartung und Hans Uhlmann, sowie die Graphiker Wilhelm Deffke, Mac Zimmermann und Karl Heinz Kliemann.

Der Kunstpreis der Stadt München, je 1500 DM, wurde an den Maler Josef Achmann und an Bildhauer Heinrich Kirchner verliehen.

Westdeutschland auf der XXV. Biennale. Die Organisation des westdeutschen Pavillons übernimmt Dr. Eberhard Hanfstaengl, Leiter der Bayer. Staatl. Kunstsammlungen.

Maurice Utrillo wurde von dem französischen Präsidenten Vincent Auriol mit dem Bande der Ehrenlegion ausgezeichnet.

Wilhelm Uhde, der vor drei Jahren in Paris verstorbene deutsche Kunstschriftsteller und Kunstsammler, soll demnächst durch Anbringung einer Gedenktafel an seinem Sterbehaus geehrt werden.

Die Notgemeinschaft der deutschen Kunst hat den Maler Erich Heckel und den Bildhauer Gerhard Marcks als Senatoren berufen.

Bevorzugte Bilder. Anläßlich der Ausstellung der Wiener Kunstschätze in Washington wurde statistisch erhoben, daß folgende fünf Bilder vom Publikum bevorzugt wurden: Tintoretto. „Susanna im Bade", Velasquez, „Infantin Margherita Teresa", Tizian „Diana und Callisto", Vermeer, Künstler in seinem Atelier". Hingegen entschieden sich die Sachverständigen für Correggio „Raub des Ganymed", Tizian „Jacopo da Strada" und Velasquez, „Infant Philipp Prosper".

Fernand Leger für ein polychromes Paris. Kürzlich kam eine Abordnung zu Fernand Léger, um seine Vorschläge für die geplante Pariser Weltausstellung 1956 zu erbitten. „Laßt die ganze Stadt anmalen", sagte Léger, „rot, blau, grün, weiß und vor allem gelb — gelb ist meine liebste Farbe seit zwanzig Jahren. Paris polychrome, nachts von tausenden von Flugzeugen angestrahlt. Wenn das kein Einfall ist!" Er bedauerte, daß ihn „diese imbéciles" nicht verstanden hätten.

Auktionspreise. Auf der 427. Auktion der Kölner Kunsthandlung Lempertz erzielte eine ausgezeichnet erhaltene Tafel eines oberrheinischen Malers aus dem Jahre 1490 („Die heilige Barbara und Dorothea") den Höchstpreis: 16000 DM. Sehr hoch wurde auch eine Elfenbeinminiatur von Heinrich Fueger bezahlt, die 4500 DM erzielte. „Der Jakobsbrunnen" von Lucas Cranach d. Ä. erreichte 9000 DM.
Auf der zweitägigen Buch- und Graphikausstellung bei Dr. Hauswedell, Hamburg wurden Preise erzielt, die zum Teil höher waren als im Vorjahr. Goethe, Faust mit Lithographien von Slevogt erbrachte 900 DM. Barlach, 27 Lithographien zu „Der tote Tag" 400 DM. Die Mappe der Marées-Gesellschaft, „Die Kunst der Gegenwart" 360 DM. Stark gefragt und gut bezahlt wurde deutsche Kunstliteratur. Thieme-Becker, Allg. Künstlerlexikon, 36 Bände (1907—47) erzielte auf der Münchner Auktion bei Weinmüller 2300 DM (Schätzwert 2000 DM); H. Th. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes (6 Bände, 1928—1935) 220 DM (Schätzwert 140 DM). Von den Bänden der Propylaen-Kunstgeschichte erreichte den höchsten Preis Carl Einsteins „Kunst des 20. Jahrhundert" mit 90 DM.
In Paris erbrachte bei einer Versteigerung das Gemälde „Zwei Birnen" von Manet einen Erlös von 1450000 Franken.

Eine Bibliographie von Neuerscheinungen über moderne französische Kunst enthält das Heft III/IV der Zeitschrift „Das Buch", herausgegeben von der Direktion générale des Affaires culturelles.

Eine italienische Monographie über Kokoschka (von Michelangelo Masciotto) erschien im Verlag Del Turco, Florenz.

Für die vorbildliche Gestaltung ihrer Erzeugnisse wurde der Tapetenfabrik Rasch, Bramsche, auf der Werkbundausstellung Köln 1949 von der Jury der erste Preis verliehen • Für die vorbildliche Gestaltung ihrer Erzeugnisse wurde der T... Bram... 19... der Jury der erste Preis verliehen • Für die vorbildliche Gestaltung ihrer Erzeugnisse wurde der Tapetenfabrik Rasch, Bramsche, auf der Werkbundausstellung Köln 1949 von der Jury der erste Preis verliehen

Bauhaus Tapeten
Ein Rasch-Erzeugnis

Pelikanol
FÜR PAPIER UND PHOTO
klebt gut
riecht gut
hält gut

Personalia

Der Bildhauer Hans Uhlmann, der bei der letzten Berliner Kunstpreisverteilung einen Preis errang, übernimmt als Nachfolger des nach Stuttgart berufenen Prof. Maximilian Debus als außerordentlicher Professor das Fach „Grundlage für künstlerische Gestaltung" an der Berliner Hochschule für bildende Kunst.

Die Hochschule der bildenden Künste, München, hat durch Beschluß des akademischen Rats Prof. **Willi Geiger** in Würdigung seiner hervorragenden Werke und im besonderen auf Grund seiner erfolgreichen Tätigkeit als Lehrer zum Ehrenmitglied ernannt.

Dozent Kurt Schulze von der Berliner Hochschule für bildende Kunst erhielt einen Ruf an die Nationaluniversität in Tucuman (Argentinien), wo er u. a. Pläne für Universitätsbauten bearbeiten soll.

Erich Wiese, ein Schüler Wilhelm Pinders, der 1933 wegen „Förderung entarteter Kunst" sein Amt als Direktor des „Schlesischen Museums" verlor, wurde als Direktor an das Landesmuseum in Darmstadt berufen.

Herr Peter Seiler beging am 1. April 1950 sein 50jähriges Dienstjubiläum. Er ist Mitinhaber der bekannten Sektkellerei Matheus Müller in Eltville am Rhein, zu deren Schaumweinen alle schöpferischen Menschen gerne als Inspirationsquelle greifen. Ein Selfmademan von echtem Schrot und Korn, hat es Peter Seiler, der heute in seinem 64. Lebensjahr steht, vom Küferlehrling bis zum Mitinhaber seiner Firma gebracht. Verlag und Redaktion des „Kunstwerk" rufen ihm anläßlich seines Jubiläums ein herzliches: ad multos zu.

Die Toten

August Grisebach, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Heidelberger Universität, geboren am 4. April 1881 in Berlin, erlag kurz vor Vollendung seines 69. Lebensjahres einem Herzschlag. Aus der Schule Wölfflins hervorgegangen, schrieb er u. a. eine ausgezeichnete Monographie über Schinkel. Eine seiner letzten Schriften war das reizvolle Büchlein „Grundzüge der französischen Kunst" (Adolf Rausch Verlag, Heidelberg).

Prof. Johann Michael Bossard starb im April auf seinem Landsitz in der Lüneburger Heide an Herzschlag, 76 Jahre alt. Er stammte aus der Schweiz und trat als Maler vor allem in zyklischen Darstellungen hervor, in denen er die deutsche Gedankenmalerei weiterführte.

Prof. Walter Geffken starb im Alter von 78 Jahren bei Rosenheim, Obb. Er war über 50 Jahre als Maler in München tätig gewesen.

Papierfabrik
Schoeller und Hoesch G. m. b. H.
Gernsbach/Baden

Herstellung hochwertiger
Hadern- und Cellulose-Seidenpapiere aller Art

Unsere Spezialitäten:
Bibeldruck- und Dünndruckpapier . Kondensator- und Isolierpapier für die elektrotechnische Industrie ab 0,006 mm (=0,00024 inches) Dicke
Carbonrohseidenpapier, Zigarettenpapier

Ausstellungen

● Berlin, Galerie Franz:
Otto Dix, Ölbilder, Pastelle, Aquarelle, Graphik von 1914-1949, im März
Galerie Schüler:
Hans Laabs, Ölbilder, Aquarelle und Graphik — im März

● Bielefeld, Kunstsalon Otto Fischer:
Lotte Wolf, Aquarelle, vom 15. Februar bis 4. März
Fritz Wildhagen, Gemälde, vom 12. März bis 8. April

● Chemnitz, Museum am Theaterplatz:
Handgewebte Textilien und künstlerische Bucheinbände — im März

● Darmstadt, Galerie Robert D'Hooghe:
Charles M. Shaw, Zeichnungen, Aquarelle, Gemälde

● Düren, Museumsverein (Leopold-Hoesch-Museum):
Günther Neuhaus und Maximilian Leo

● Düsseldorf, Kunstsammlungen der Stadt:
Julo Levin, Gedächtnisausstellung, vom 5. 2. — 12. 3.
Fritz Peigler, Gedächtnisausstellung 12. 2. — 12. 3.
Zeitgenössische französische Graphik 19. 3. — 16. 4.
Französische Kunst der Gegenwart 23. 3. — 22. 4.
Kind und Kunst (Kinderzeichnungen aus 5 Erdteilen) 26. 3. — 23. 4.
Josef Hehl, Keramik 2. 4. — 14. 5.
Henry Moore, 30. 4. — 29. 5.
Galerie Axel Vömel:
Gabriele Münter, Werke aus 5 Jahrzehnten — im März
Kunstsammlungen Ehrenhof:
Kind und Kunst, vom 28. März an

● Frankfurt, Kunstkabinett:
George Rouault, vom 22. März bis 20. April

● Karlsruhe, Badischer Kunstverein:
Archipenko, Graf, Marcks, Matare, Müller, Werke der Malerei und der Plastik, vom 26. März bis 16. April

● Kassel, Hessisches Landesmuseum:
Christian Rohlfs, Jubiläumsausstellung, vom 19. März bis 16. April

● Köln, Galerie der Spiegel:
Paul Klee, Ölbilder, Aquarelle, Graphik, vom 24. März bis 30. April
Kölnischer Kunstverein:
Franz Marc, Aquarelle und Handzeichnungen — im April
Antiquarim der Bücherstube am Dom:
Oskar Dalvit, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen — im März

● Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum:
Willibald Kramm, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Mitte Febr. bis Mitte März

● Mannheim, Galerie Egon Günther:
Edgar Jene, Malerei und Graphik — im März

● Moritzburg, Landesgalerie:
Ernst Barlach, Gedächtnisausstellung, vom 19. März

● München, Stuck-Villa, Äußere Prinzregentenstraße
Karl Schmidt-Rottluff, Aquarelle — im März 1950
Kunsthandlung Gauß:
Cezanne, Renoir, Bonnard, Anfang bis Ende März
Moderne Galerie Otto Stangel
Fritz Winter, Ölbilder, vom 17. März
Arbeitsgemeinschaft junger Künstler:
Günter Pahl, Gemälde und Zeichnungen, vom 3.—25. März

● Stuttgart, Württembergischer Kunstverein:
Hans Meid und **Karl Rössing, Rolf Nesch,** vom 1. 4. — 23. 4.
Ausstellung der Plakate für den Wettbewerb der Gartenausstellung

● Wuppertal, Kunststube Leithäuser:
Wilhelm Geißler
Kunst- und Museumsverein:
Jürg Spiller

ANDRÉ MALRAUX

PSYCHOLOGIE DER KUNST

DAS IMAGINÄRE MUSEUM

Mit 66 Abbildungen in Kupfertiefdruck und 21 aufgelegten Farbtafeln

Preis für den Halb-Alkor-Band mit Futteral DM 36.–

DER NAME ANDRE MALRAUX hat auch in Deutschland bereits einen Klang, obwohl sein Werk bei uns nur durch einige Romane bekannt geworden ist.

Wie der Deutsche Ernst Jünger und der Engländer E. T. Lawrence gehört der Franzose André Malraux zu jenen für das XX. Jahrhundert repräsentativen Gestalten, die zugleich Tatmenschen und Geistmenschen sind. Ein Leben gefährlicher Abenteuer und politischer Leidenschaften führte ihn in fremde Länder und Erdteile.

Ebenso stark wie seine praktisch aktiven Impulse sind seine geistigen. Ohne Ästhet zu sein, in jenem genießerischen Sinne, der für das XIX. Jahrhundert bezeichnend ist, konzentriert er seine denkerischen Kräfte hauptsächlich auf die Kunst. Mit unvergleichlicher Synopsis faßt er die Kunst aller Völker und Zeiten — von der Prähistorie bis zur modernen Zeit — zu einer dramatisch bewegten Einheit zusammen und interpretiert sie auf neue, tiefsinnige Weise. Der sprachliche Reiz seiner gehämmerten Formulierungen ist außerordentlich.

Sein Hauptwerk „Das imaginäre Museum", ins Deutsche übertragen von Jan Lauts, darf den Anspruch erheben, als einmaliges Ereignis auf dem Gebiet der Kunstliteratur gewertet zu werden. Die Gestaltung des Werkes trägt seiner Bedeutung Rechnung.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG

BADEN-BADEN

KUNSTWERK-SCHRIFTEN

Band I
MAGIE UND KUNST
Mit 6 Farbtafeln und 32 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band II
DAS STILLEBEN
IN DER ANTIKE UND GEGENWART
Mit 5 Farbtafeln und 32 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band III
LANDSCHAFTSKUNST
XVI-XX. JAHRHUNDERT
Mit 6 Farbtafeln und 62 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band IV
KUNST DER RENAISSANCE
Mit 2 Farbtafeln und 26 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band V
KUNST UND KUNSTTHEORIE
Mit einer Farbtafel und 22 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band VI
FRANZÖSISCHE GRAPHIK
DER GEGENWART
Mit einer Farbtafel und 51 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band VII
KUNST IN DER SCHWEIZ
Mit 3 Farbtafeln und 29 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band VIII
KUNST IN FERNEN WELTEN
Mit 3 Farbtafeln und 55 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band IX
ANTON HENZE
FIBEL DER MODERNEN MALEREI
Mit 3 Farbtafeln und 77 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band X
KUNST UND MODE
Mit 3 Farbtafeln und 44 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band XI/XII
MEISTERWERKE
EUROPÄISCHER MALEREI
IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM BERLIN
Mit 4 Farbtafeln und 78 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band XIII
DEUTSCHE GRAPHIK
DER GEGENWART
Mit 2 Farbtafeln und 73 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band XIV
LEOPOLD ZAHN
EINFÜHRUNG
IN DIE FRANZÖSISCHE MALEREI
DER GEGENWART
Mit 3 Farbtafeln und 80 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band XV
ANTIKE TRADITION
IN DER MODERNEN KUNST
Mit 2 Farbtafeln und ca. 50 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band XVI
DAS REICH DER DÄMONEN
EINE EINFÜHRUNG
IN DIE SURREALISTISCHE KUNST
Mit 2 Farbtafeln und ca. 60 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band XVII
AFRIKANISCHE PLASTIK
ALS KÜNSTLERISCHE GESTALTUNG
Mit ca. 70 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band XVIII
VON GRECO BIS PICASSO
GRUNDELEMENTE
DER SPANISCHEN KUNST
Mit 2 Farbtafeln und ca. 50 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band XIX/XX
ABSTRAKTE KUNST
THEORIEN UND TENDENZEN
Mit 7 Farbtafeln und ca. 80 Abbildungen in Kupfertiefdruck

Band I—X, XIII—XVIII kart. je DM 4.50; Band XI/XII in Halb.. DM 8.—; Band XIX/XX in Halbl. DM 10.—

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DIE PAPIERFABRIK

ZUM BRUDERHAUS

DETTINGEN

BEI URACH (WÜRTTEMBERG)

ist Hersteller des Text- und Umschlagpapiers dieser Zeitschrift

*

Weitere Erzeugnisse sind u. a.: Holzfreie Dünndruck-, Werkdruck-, Offsetdruck- und Kupfertiefdruckpapiere und auch feine und feinste hadernhaltige Erzeugnisse

KUNSTANSTALT

AUGUST SCHULER

STUTTGART

*

Ein- und mehrfarbige Offsetreproduktionen

Klischees · Retuschen · Galvanos

*

Die farbigen Buchdruck- und Offsetwiedergaben dieser Zeitschrift wurden in unserem Haus hergestellt

REFLEX

REFLEX PAPIERE

Wer kennt sie nicht, diese idealen Träger von Druck und Schrift.

Diese Dürener Feinpapiere tragen Kultur in sich, weil sie eine gepflegte hohe Qualität mit sorgsam veredelten Oberflächen haben.

Alleiniger Hersteller:

REFLEX-PAPIER-FABRIK

FELIX HEINR. SCHOELLER - DÜREN

Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden Nr. 270, 26. 3. 46.

Druck Chr. Belser, Stuttgart